VERZEICHNISS

DER

NEU-ATTISCHEN RELIEFS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

AN DER

KAISER WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

EINGEREICHT VON

FRIEDRICH HAUSER

AUS STUTTGART.

STUTTGART 1889.

VERZEICHNISS

DER

NEU-ATTISCHEN RELIEFS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

AN DER

KAISER WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

EINGEREICHT VON

FRIEDRICH HAUSER

AUS STUTTGART.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

STUTTGART 1889.

Mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Strassburg erscheint hier der erste Abschnitt einer Abhandlung über die Reliefs der neu-attischen Schule als Doktor-Dissertation. Die weitere Ausführung dieses Themas ist unter der Presse.

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

ADOLF MICHAELIS

IN DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Für die Schöpfungen der Meister aus der Glanzzeit der griechischen Kunst sind wir der Hauptsache nach auf die schriftliche Überlieferung angewiesen und können dieses matte Bild nur hie und da durch den Nachweis von Kopien ihrer Werke beleben; im Zeitalter der absterbenden Republik und des römischen Kaiserreichs dagegen lernen wir eine Gruppe von Künstlern aus den Werken ihrer eigenen Hand kennen, an welchen die Verfertiger ihren Namen und ihre Heimat verewigt haben; in der alten Litteratur findet sich von ihnen keine sichere Spur. Bei dem Versuch, jene Werke in den Gang der Kunstgeschichte einzureihen, empfinden wir recht lebhaft, wie in andern Fällen auch die dürftigste litterarische Notiz uns auf den richtigen Weg zu weisen vermag.

Alle jene Bildhauer nennen sich Athener; man fasste sie deshalb unter der Bezeichnung als „neu-attische Schule" zusammen. Eine Schule, welche den Kreis ihrer Angehörigen nach deren Herkunft lokal begrenzte, darf in der Epoche der κοινή als eine auffallende Erscheinung gelten. Wir wollen deshalb sehen, was die Neu-Attiker von andern gleichzeitigen Künstlern unterscheidet, namentlich in welchem Verhältniss sie zur Schule des Pasiteles stehen.

Als Brunn vor bald vierzig Jahren die Grundlage für die antike Kunstgeschichte schuf, musste er unsern Künstlern nach dem damaligen Stand der Forschung ein gewisses selbständiges Verdienst lassen; er erkannte ihnen die Eigenthümlichkeit zu, dass sie zwar in der allgemeinen Anlage ihrer Statuen sich an bewährte Muster anschliessen, diese aber dem Geschmack ihrer Zeit näher bringen, indem sie die charakteristischen Züge ihrer Vorbilder stärker auftrugen, damit sie auch von dem weniger fein empfindenden Auge der Römer erfasst würden.[1] Wie gross er sich damals die Selbständigkeit der Neu-Attiker dachte, geht aus dem Beispiel hervor, durch welches er seine Ansicht illustrierte: so sollten wir unserem Kreise die Umwandlung der Knidischen Aphrodite des Praxiteles in die Mediceische Venus verdanken. Brunn sah aber voraus, dass weitergehende Untersuchungen den Künstlern selbst von diesem zweifelhaften Verdienste noch etwas abziehen würden.[2] So ist es auch gekommen. Von der Mehrzahl ihrer Werke können wir jetzt nachweisen, dass sie nichts anderes sein wollen, als nach Kräften treue Kopien der alten Meisterwerke.

---

[1] Geschichte der griechischen Künstler I S. 560 ff.

[2] a. a. O. S. 583.

Und unsere Künstler haben unter den „nobilia opera in toto orbe“ eine gute Auswahl getroffen. Von den sieben erhaltenen statuarischen Werken[1] ist eines die Kopie der Parthenos des Phidias, zwei andere sind Nachbildungen Polykletischer Werke; der Farnesische Herakles geht wahrscheinlich auf Lysippos zurück.[2] Die Geistesrichtung der ganzen Schule kann nichts deutlicher bezeichnen als der Gesichtspunkt, welcher für einen ihrer Angehörigen, Archias, bei der Auswahl von zwei Gegenstücken maassgebend war: der Amazone des Polyklet stellte er nicht etwa einen Herakles oder einen Theseus gegenüber, sondern den Doryphoros. Nicht das gegenständliche Interesse leitet seine Wahl, sondern die stilistische Verwandtschaft giebt den Ausschlag. Es lässt sich also ein kunsthistorisches Interesse bei diesem Künstler nicht verkennen.

Die Einbusse, welche die Werke unseres Kreises für die Kunstentwicklung ihrer Zeit durch diese Erkenntniss erleiden, wird reichlich aufgewogen durch den Werth, welchen sie für die Kunstforschung gewinnen. Aber gerade weil diese Künstler, soweit es ihnen gelingen will, ihren eigenen Stil verleugnen, fehlt uns fast jedes Mittel zur Entscheidung, welche von den Statuen ohne Künstlerinschrift aus ihren Ateliers hervorgingen. Nach diesen sieben Werken wäre schwer zu sagen, in welcher Weise sich die Neu-Attiker den Kreis ihrer Vorbilder umschrieben hatten; ihre Charakteristik müsste sich auf sehr schmaler Basis aufbauen, kämen uns nicht drei reliefgeschmückte Marmorgeräthe zu Hilfe, die, wie die Inschriften ihrer Verfertiger — Sosibios, Salpion und Pontios — erweisen, ebenfalls aus der neu-attischen Schule hervorgingen. Hier sind innerhalb eines und des selben Werks Vorbilder vereinigt aus Zeiten, welche Jahrhunderte auseinander liegen.

Man sah schon längst,[3] dass von diesen Gefässen eine grosse Anzahl von Reliefs ohne Künstler-Signatur sich nicht trennen lässt; es ist aber nie versucht worden, dieselben zu sammeln, um aus dem erweiterten Kreis das Bild der neu-attischen Kunstweise sicherer zu zeichnen. Diese Aufgabe stellt sich die vorliegende Arbeit.

Die Frage ist nur die, wie sollen wir den Kreis des Zugehörigen umschreiben? Bei Grabstelen und Votivreliefs ist die Antwort leicht gegeben; die Form der Platten und die Inschriften erlauben hier eine scharfe Grenze zu ziehen. Kaum zweifelhaft ist auch die Kategorie der hellenistischen Reliefbilder, welche sich durch den malerisch behandelten Hintergrund aus der Masse des Erhaltenen aussondern. Für unsere Reliefs ergiebt weder die Gestalt noch der stilistische Charakter der Ausführung ein Kriterium; dafür müsste der Stil überhaupt einheitlich bewahrt sein. Was für Unterschiede in der Wiedergabe der Formen weist nicht die eine Amphora des Sosibios auf! Aber auch die Stilmischung ist keine durchgehende Eigenschaft: das Rhyton des Pontios ist vollkommen einheitlich im Stil. Wir werden uns also mehr an technische Eigentümlichkeiten der Ausführung halten müssen. Da könnte man denken, weil an allen drei Gefässen die Relieferhebung sehr niedrig ist,

[1] Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer No. 341—346.

[2] Vgl. Furtwängler in Roschers Lexikon I. S. 2172. Friederichs-Wolters No. 1265.

[3] Brunn a. a. O. S. 569.

das sei charakteristisch für unsere Monumente; allein wir werden später Hochreliefs finden, welche sicher in unseren Kreis gehören. Wie stets, ist eben auch hier die Höhe des Reliefs von der kräftigeren oder feineren Gliederung des Monuments abhängig, zu dessen Ausschmückung der Fries bestimmt war.

Ein wirkliches Kriterium wird die Art der Meisselführung abgeben. Indessen zeigen schon die drei signierten Werke in diesem Punkte eine merkliche Abstufung. Am gewandtesten und elegantesten arbeitet entschieden Pontios; er holt die Falten ziemlich tief heraus und umgrenzt die Formen schärfer als Salpion und Sosibios, welche die Konturen etwas nachlässiger führen. Sosibios hat eine äusserst niedrige Relieferhebung gewählt; seine Formen aber sind flau, wie mit einem stumpfen Modellierstecken in den weichen Thon gegraben. Salpion ist einfacher; er hat am wenigsten Sinn für schöne Linienführung; so weit sein zerriebenes Relief noch erkennen lässt, zeigt seine Marmorbehandlung mehr Leben; sie war weniger korrekt aber auch weniger geleckt als die seiner beiden Genossen.

Wenn schon diese drei durch ihre paläographischen Merkmale wesentlich der gleichen Zeit zugewiesenen Denkmäler keinen ganz einheitlichen Charakter des Stils erkennen lassen, so steigern sich diese Unterschiede bei andern Monumenten, an deren Zugehörigkeit zur neu-attischen Schule sich trotzdem nicht zweifeln lässt. Michaelis[1] wies darauf hin, „dass die Reliefs der hauptsächlich im letzten vorchristlichen und ersten nachchristlichen Jahrhundert in Rom thätigen sogenannten neu-attischen Schule die auffallendste Analogie in der vierkantigen Art der Reliefbehandlung mit den Grabsteinen“ von Rheneia zeigen. Abgesehen davon, dass mir die neu-attischen Werke nach dem Charakter ihrer Ausführung keinen einheitlichen Eindruck machen, scheint mir noch ein wesentlicher Unterschied zwischen ihnen und den Stelen von Rheneia zu bestehen: das ist die künstlerische Schulung, die auf der einen Seite so stark hervortritt und auf der anderen sich ganz vermissen lässt. Die neu-attischen Werke stammen von Künstlern, die zwar von Talent keine Spur aufweisen können, die aber ihre akademischen Kurse fleissig absolviert und sich eine respektable Handfertigkeit angeeignet haben, die wissen, was ihr Werk wirksam macht. Das aber gerade verstanden die Verfertiger jener Grabsteine gar nicht. Ein Neu-Attiker würde an ihren Arbeiten viel auszusetzen gehabt haben; er würde den mangelnden Sinn für Linienführung unverzeihlich finden, die Komposition nicht wohl erwogen und klar disponiert; die eckige Marmorbehandlung, die nur eine Folge ihrer wenig eingehenden Durchführung ist, würde er tadeln, weil er nicht bemerkt, dass bei ihm selbst ein Übermaass von Sorgfalt eine ähnliche Härte erzeugt, die nur um so unangenehmer wirkt, je mehr sie gegen die Glättung des Marmors absticht. Diesen Unterschied zwischen den Reliefs von Rheneia und den Werken der Neu-Attiker, welcher sich schwer in Worte fassen lässt, macht vielleicht ein Vergleich deutlicher: wenn die Grabstelen Holzschnitte sind, so dürfen wir die Reliefs unseres Kreises für Stahlstiche erklären; oder vielleicht noch besser

[1] A. Z. 1871, S. 147.

vergleichen wir die reingriechischen Werke den griechischen Vasen, die Arbeiten der Neu-Attiker der Wiedergabe jener Monumente durch Tischbein. Mit den wenigen Ausnahmen unter unseren Reliefs, welche sich noch Frische in der Marmorbehandlung erhalten haben, lassen aber die Stelen von Rheneia in Einzelnheiten eine unbezweifelbare Verwandtschaft erkennen. Zur Datierung dieser Stücke liefern uns die Grabsteine mit ihrer eng begrenzten Entstehungszeit zwischen 168 und 88 v. u. Z. einen unschätzbaren Anhalt.

Für das grosse Ganze unserer Reliefs darf aber als Charakteristikum die geistlos elegante Glätte gelten, welche die Härte nicht ausschliesst. Dieser Zug tritt nicht bloss darin hervor, dass der Marmor poliert ist, sondern auch in dem stetigen Fluss der Linien; keine Spur von dem, was die Kunstsprache „Drücker" nennt, den Resten des ersten frischen Entwurfs. Eine sehr sorgfältige, eine geübte, aber keine feinfühlige Hand verrathen diese Werke. Überall merkt man heraus, dass der Künstler seine Studien nicht nach der Natur, sondern nach Kunstwerken gemacht hat. Den Unterschied zwischen der lebendig empfundenen Durchführung eines griechischen Werks und der pedantischen Sorgfalt und Glätte der Nachbildungen, kann man sich kaum irgendwo besser einprägen als an dem Relief in München, zwei Frauen vorstellend, welche eine Herme schmücken[1], weil wir hier ausnahmsweise so glücklich sind, an der Balustrade vom Tempel der Athena Nike wenigstens für eine der Figuren noch das Original zu besitzen.

Da aber dem Verfasser fast keines der hergehörigen Monumente im Original, nur wenige aus Gipsabgüssen oder Photographien bekannt sind, so kann die vorliegende Arbeit von diesem Kriterium nur einen sehr beschränkten Gebrauch machen. Denn die stilistischen Beurtheilungen der Monumente in den Katalogen ersetzen diesen Mangel nur in geringem Maasse, da jene Urtheile von ganz verschiedenen Gelehrten herstammen, deren Auge zum Theil für solche Fragen nicht hinlänglich geschärft war.

Als Kriterien sind vielmehr diejenigen Punkte aufzustellen, in welchen die drei signierten Werke sich wirklich berühren. Das ist einmal die *parataktische Kompositionsweise*: die Darstellung wird in einzelne Figuren auseinander gezogen, welche in gleich weiten und verhältnismässig grossen Zwischenräumen aneinander gereiht sind. Es tritt viel weniger das Bestreben hervor, einen Vorgang möglichst klar darzustellen, als das Relieffeld durch die Figuren gleichmässig zu füllen: ein Verfahren, das sich vollständig rechtfertigt, sobald, wie hier, nicht das Thema für die Darstellung, sondern der Raum für die Darstellung im Voraus gegeben ist. Das zweite Kriterium wäre die *gemeinsame Verwendung des gleichen Typus*, das untrüglichste Zeichen für den Zusammenhang zweier Monumente; in grösserer oder geringerer Entfernung müssen von beiden Denkmälern aus die Fäden zusammenlaufen. Nehmen wir einmal an, die genannten drei Geräthe wären ohne Inschriften gefunden worden, so hätten wir aus dem Wiederkehren der gleichen Typen ihre Zusammengehörigkeit richtig erschliessen können. Frei-

[1] Brunn Glyptothek No. 136. Lützow, Münchener Antiken Tafel 9. Kekulé Balustrade (2. Aufl.) S. 9.

lich erlaubt dieses Merkmal nur, diese Werke einem geschlossenen Kunstkreis zuzuweisen, wann innerhalb dieser Richtung das einzelne Monument anzusetzen sei, ist damit noch nicht entschieden: dieses Kriterium ergiebt gewissermaassen nur den Längenschnitt durch das Problem. Aber vielleicht ist es auch eine falsche Voraussetzung, dass alle die neu-attischen Werke innerhalb einer so kurzen Spanne Zeit entstanden wären, dass von einer stilistischen Entwicklung innerhalb dieser Gruppe gar nicht die Rede sein könnte. Von vorne herein ist es nicht ausgeschlossen, dass diese Reliefs aus einer Kunstrichtung hervorgingen, welche Jahrhunderte lang in gleicher Weise gepflegt wurde. Bei einer so langen Dauer müssen nothwendig Unterschiede in der Qualität der Arbeit sich wahrnehmen lassen. Den Querschnitt durch das Problem, den zeitlichen Ansatz der einzelnen Werke, muss uns, wo palaeographische Merkmale fehlen, der Charakter der Marmorbehandlung abgeben. Dazu ist aber eigene Anschauung erforderlich.

Zur Sammlung der Reliefs gehen wir von den drei signierten Werken aus; suchen dann Monumente, auf welchen die dort verwendeten Typen wiederkehren. In den neu hinzugekommenen Kompositionen werden jene Figuren in Verbindung mit neuen Typen auftreten; für diese ist dann die gleiche Operation zu wiederholen. Dieses Verfahren könnte bei einer andern Monumentenklasse recht oberflächlich erscheinen; hier, wo wir schon aus jenen drei Werken sehen, dass ihren Verfertigern ein gemeinsamer Typenvorrath vorliegt[1], ist diese Art der Untersuchung der einzige Weg zur Rekonstruktion der von unseren Künstlern benutzten Mustersammlung, wenn wir mit diesem Wort das nicht mehr näher zu bestimmende Mittel zur Fortpflanzung ihrer Typen bezeichnen dürfen. Das Vertrauen zu unserm Verfahren wird sich steigern, wenn wir sehen, dass, trotzdem wir nur nach dem einen Kriterium die Auswahl treffen, doch von selbst das andere, die parataktische Komposition, berücksichtigt wird, und dass wir immer wieder Typen begegnen, welche schon in anderem Zusammenhang dem neuattischen Kreise zugeschrieben werden mussten. Aus dieser Zusammenstellung allein schon gewinnen wir das Ergebniss, welches für die Beurtheilung dieser Monumente so sehr wesentlich ist, bisher aber nicht genügend beachtet wurde, dass sich nemlich die Reliefs in freiem Stile und diejenigen mit archaistischen Figuren nicht von einander trennen lassen. Diesen Schluss hätte man bereits aus der Amphora des Sosibios ziehen müssen.

Beim Aufzählen der einzelnen Monumente wird es sich empfehlen, auch gleich ihre Darstellung zu deuten. Wir müssen desshalb hier das Resultat vorweg nehmen, welches sich uns als Grundsatz für die Exegese dieser Reliefs ergeben hat: Eine Deutung kann nur in denjenigen Fällen zuversichtlich aufgestellt werden, in denen es sich wahrscheinlich machen lässt, dass die Komposition als Ganzes aus einem älteren Vorbild entnommen ist. Unsere

[1] Jahn, Bilderchroniken S. 45, Anm. 297: Es lasse sich noch deutlich ein Vorrath von Figuren und Gruppen erkennen, aus welchem die Darstellungen auf runden Geräthen aller Art zusammengesetzt wurden. — In ähnlichem Sinne hatte sich Jahn schon in seinen Archäologischen Beiträgen (S. 199, Anmerkung) ausgesprochen.

Künstler verwenden den gleichen Typus nachweisbar 1) für verschiedene mythologische Gestalten, 2) auch für die gleiche Person, aber in ganz verschiedenen Situationen. Also, selbst wenn die Künstler eine bestimmte Scene darstellen wollen, so ist die Deutung derselben dadurch sehr erschwert, dass die Figuren gar nicht für den Zusammenhang, in welchem sie jetzt auftreten, komponiert sind. Aber in vielen Fällen hat der Künstler nicht einmal eine bestimmte Handlung im Sinne, sondern füllt sein Relieffeld mit Figuren an, wie sie ihm gerade unter die Hand kommen.

Um bei dem häufigen Wiederkehren der gleichen Geräthformen diese nicht in jedem einzelnen Fall beschreiben zu müssen, sind dieselben in einem besondern Kapitel zusammengestellt, numeriert und darauf beziehen sich die Zahlen bei der Angabe der Formen der Monumente im folgenden Katalog. Falls die Ergänzungen nur das Geräth, nicht die Relieffiguren betreffen, werden sie ebenfalls an jenem späteren Ort aufgeführt. Der Kürze halber sind auch diejenigen Typen, welche besonders häufig von unseren Künstlern verwendet werden, nicht jedesmal beschrieben sondern in Abbildung beigegeben und nur die Abweichungen vom Normaltypus im einzelnen Fall angegeben.

DIE MONUMENTE.

ERSTE GRUPPE.

1. Amphora (Form I) von Sosibios. Louvre. Pentelischer Marmor nach einer Notiz von Herrn Prof. Michaelis. Höhe bis zum Rande der Mündung circa 0,70; Figurenhöhe 0,215. Abgebildet:[1] Bouillon III Vases 8; darnach Baumeister III S. 1688. Müller-Wieseler II 48. 602. Weitere Litteratur aufgezählt von Loewy B.-I. No. 340, dazu Friederichs-Wolters No. 2114.

Die Mitte der Vorderseite nimmt ein Altar mit brennendem Feuer ein, das ganz schematisch in Form einer Pyramide auflodert. Auf den Altar zu schreiten von beiden Seiten her je drei Figuren; zunächst rechts Hermes im Typus 1. Ob die Anordnung des Chlamys genau übereinstimmt, lässt sich nach dem stumpfen Abguss nicht entscheiden; Bouillons Zeichnung nach hätte sie eine andere Gestalt bekommen, indem sie sich hier über die rechte Seite des Körpers hin fortsetzt. Hermes folgt die Maenade Typ. 25, dann ein Pyrrhichist, Typ. 50, der hier vielleicht als Korybant gedacht ist. Links vom Altar Artemis im Typus 9, dann eine weibliche[2] Figur mit der Kithara Typ. 37, welche auf einem unten aufzuführendan Werk (No. 34) sicher als Muse verwendet ist; hinter ihr ein Satyr, welcher die Doppelflöte bläst, Typ. 23; auf der Rückseite des Amphora tanzen einander zugewendet die beiden Maenaden Typ. 26 und 27. Wir wollen uns den Kopf nicht darüber zerbrechen, wie die Vereinigung von so fremdartigen Gestalten mythologisch zu rechtfertigen sei, sondern konstatieren einfach, dass die griechische Kunst guter Zeit eine derartig bunt zusammengewürfelte Gesellschaft nicht kennt. Sosibios war das reihenweise Einherschreiten bei der Opferprozession eine passende Anordnung für die Komposition seines Frieses; nur im Schema der Komposition knüpft er an mythologisch oder im Leben denkbare Vorgänge an, die Personen aber, welche er in dieser Handlung auftreten lässt, sind

[1] Wenn die Abbildungen an einem andern Orte bereits gesammelt sind, so citire ich nur noch einmal die beste und die zugänglichsten derselben.

[2] Heydemann, Pariser Antiken S. 9 No. 2 behauptet zwar, diese Figur sei männlich, und nennt sie Apollon Kitharodos, aber nicht bloss die Thatsache, dass die Repliken auf No. 33 und 34 sicher eine Frau darstellen, sondern auch ihr eigenes Äussere sprechen gegen diese Auffassung, weniger entschieden die Bildung der Brust als die Haare. Zu einem solch langen Nackenhaar müssten bei Apollon wohl Schulterlocken hinzukommen.

durchaus unpassend ausgewählt. Was hat z. B. eine einzelne Muse bei einem Opfer zu schaffen, in friedlichem Vereine mit Satyrn? Oder sollte Sosibios vielmehr an eine Maenade mit der Lyra gedacht haben? Auch passen die Thiasoten des Dionysos nicht in einen Vorgang, an welchem Artemis sich betheiligt. Auf den ersten Blick sieht man, dass der Künstler seine Figuren verschiedenartigen, ihrer Entstehung nach weit auseinander liegenden Vorbildern entlehnte. Ist es da zu verwundern, wenn seine Komposition ebenso sinnlos wird, als sie stillos ist? Dass Sosibios diese Gestalten nicht selbst erfunden hat, kann nicht zweifelhaft sein, weil wir Wiederholungen von einigen derselben nachweisen können, welche notwendig in ältere Zeit hinauf datirt werden müssen.

2. Rhyton (Form III) von Pontios. Rom, Nuovo Museo Capitolino. Griechischer Marmor. Höhe 1,17. Fundort: Esquilin. Abgebildet: Bull. Commun. III. Taf. 12 und 13. Vrgl. Loewy B.-I. No. 339.

Den Fries um den Einguss des Gefässes schmücken die drei Maenaden Typ. 28, 29, 25 und ein in flachem Relief behandelter Krater. Den Standort der Figuren bezeichnen zwei senkrecht aufeinander stehende Durchmesser. Ein Maenadentanz um den gefüllten Krater ist ein Thema, welches der Künstler allenfalls aus der älteren Kunst entlehnt haben könnte, vrgl. die Vase bei Müller-Wieseler II 46. 583. Wahrscheinlich ist indessen der Krater nur ein Lückenbüsser; auf der Rückseite des Geräts wollte sich der Künstler nicht mit einer Figur abmühen.

3. Krater (Form II) von Salpion. Neapel. Parischer Marmor. Fundort: Formiae. Höhe ohne den Fuss 0,88. Die Figuren sind sehr zerrieben, wie erzählt wird, von den Tauen, welche die Schiffer von Gaeta um das Gefäss zu winden pflegten, solange es auf dem dortigen Ankerplatz als Schiffspflock diente. Später kam der Krater zu Ehren und diente als Taufbecken in der Kirche. Abgebildet bei Müller-Wieseler II 34, 396. Baumeister I S. 438. Weitere Litteratur bei Loewy B.-I. No. 338; hinzuzufügen ist: Documenti Inediti I S. 228; Heydemann, Dionysos Geburt (10. Hall. Winckelmanns-Programm) S. 25.

Hermes (Typ. 14), von zwei Satyrn und einer Maenade (Typ. 22, 24, 23) begleitet, überbringt das Dionysoskind einer sitzenden Frau (Typ. 15) zur Pflege; trotz des Fells, welches dieselbe nach Gerhards Zeugniss umgegürtet hat, wird man sie doch für eine Nymphe halten dürfen, welche nur in ihrem neuen Beruf ein Attribut der Bacchantinnen übernommen hat. Als Nymphe ist sie Nysa zu benennen. Hinter ihr steht, gegen seine Gewohnheit, ganz würdig und fest auf den Beinen Silen, nur an seinem gar zu rundlichen Körper kenntlich. Weiter rechts folgen zwei Frauen; die eine reichgewandet, trägt den Thyrsos wie ein Skeptron und ist nach Petersens Angabe[1] mit Kothurnen beschuht; die andere ohne sichtbare Fussbekleidung, in einen durchsichtigen Chiton und ein Himation gehüllt, welches nur den unteren Teil der Figur bedeckt; sie lehnt sich leicht an einen Baum (Typ. 45). Der Gegensatz in

[1] A. Z. 1867 S. 46.

der Bewegung und Gewandung der beiden Figuren und die Kothurne als Attribute der einen Frau brachten Petersen auf den Gedanken, dass die Tragodia und die Komodia gemeint sei. Diese Benennung ist jedenfalls die beste, welche gegeben werden kann. Nur erhebt sich auch hier wieder die Frage, ob wir bei Figuren, welche unsere Meister entlehnt und in einer anderen als ihrer ursprünglichen Bedeutung verwendet haben, überhaupt Namen vertheilen sollen. Auf der Ara bei Zoëga BR. 96, kehrt der Typ. 45 wieder: in diesem Zusammenhang kann er aber unmöglich Komodia darstellen. Überdies ist vermuthlich der ganze Typus aus der Hygieia entwickelt; wenigstens können wir aus zwei Votivreliefs die einzelnen Züge dieser Gestalt zusammensetzen und zwar aus: Raoul-Rochette, Mon. Inéd. Taf. 70 und Athen. Mith. 1877 Taf. 16. Da auf einem später zu nennenden Monumente (No. 33) eine Gestalt, welche sicher nicht Tragodia darstellt, mit Kothurnen ausgestattet ist, so verliert auch der stärkere von Petersens Gründen an Gewicht. Selbst wenn der Künstler wirklich an Komodia und Tragodia gedacht haben sollte, was nicht streng zu beweisen ist, so bliebe doch der kunstmythologische Gewinn aus dieser Deutung gleich Null. An den letztgenannten Gestalten sehen wir wieder einmal recht deutlich, mit welch geringem Bedacht unsere Künstler ihre Typen auswählen; sonst hätte er doch nicht drei Figuren unmittelbar neben einander stellen können, von denen jede den rechten Arm hoch aufstützt und die linke Hand an die Hüfte legt.

3a. Ein Relief in Bologna, abgeb. A. Z. 1870, Taf. 27, trägt ebenfalls die Inschrift des Salpion; die Signatur ist aber als Fälschung erkannt worden, vgl. Loewy B.-I. No. 512. (In der hier angegebenen Litteratur ist die Besprechung Foersters in der A. Z. 1871, S. 123 nachzutragen, und hinzuzufügen, dass Hirschfeld a. a O. S. 50 die Inschrift und das Relief für eine Fälschung erklärt.) Gegen die Echtheit des Reliefs, welche Kekulé zu retten suchte, sollen nicht die allgemeinen Gründe, welche bereits von Hirschfeld vorgebracht sind, noch einmal ins Feld geführt, sondern der Umstand geltend gemacht werden, dass ein anderes Relief, das sicher eine Fälschung ist, von der gleichen Hand herrühren muss. Es ist dies eine oblonge Platte mit der Darstellung des Kleobis und Biton, ihrer Mutter und der Hera, welche im Studio Jerichau in Rom aufbewahrt wird (Matz-Duhn No. 3606). Wie schon Foerster, A. Z. 1871, S. 124 bemerkte, ist es eine moderne Schöpfung unter Anlehnung an die vierseitige Basis mit Scenen aus dem Leben des Zeus, abgeb. z. B. bei Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 2, 3 und 5. Die Benützung des Kronos in der Anordnung des Himation und seines Thrones für die Hera, und der Figur der Rhea für die Priesterin ist nicht zu verkennen, wenn der Fälscher auch den Weg zu seiner Quelle geschickt verdeckt hat. Ebenso hat aber der Verfertiger des Salpion-Reliefs, wie wir jezt bemerken, für seinen Zeus die kapitolinische Basis benutzt, und zwar die Seite, wo Zeus inmitten der Olympier thront. Dass das Salpion-Relief und dasjenige mit Kleobis und Biton von einem und demselben Künstler herrühren, ergiebt sich aber nicht bloss aus dieser gemeinsamen Benützung der gleichen Vorlage, sondern auch durch die ganz entsprechende Art der Linien-

führung, z. B. wie Hera beidemal ihren Schleier fasst, besonders noch durch die übereinstimmmende Form der Platte, unten mit einer Leiste, oben mit einer Hohlkehle. Wolters verbindet das falsche Salpion-Relief mit Arbeiten des Bildhauers Monti; Stil und Inschrift (insofern Monti in Neapel, dem Aufbewahrungsort des Salpionkraters, wirkte), wiesen darauf hin. Ich habe hierüber kein Urtheil, weil ich die Gipse nicht vergleichen konnte; folgender Umstand scheint mir aber jene Vermuthung zu bestätigen. Im Kunstblatt vom Jahr 1823 No. 95, S. 380 und 1824 No. 30, S. 119 ist von Reliefs die Rede, welche in oder um Neapel vom Februar 1823 an nach und nach zum Vorschein kamen und über die sich ein Streit entspann, ob sie antik seien oder von Monti herrühren. Die Vertreter der letzten Ansicht behielten Recht. Da nun Monti zu einer dieser Fälschungen ebenfalls den Namen des Salpion missbraucht hat, vgl. a. a. O. S. 120: ein Cippus mit der bei Loewy fehlenden Inschrift ΣΑΛΠΙΩ, so ist es doch höchst wahrscheinlich, dass das Salpion-Relief in Bologna und dann auch die Darstellung von Kleobis und Biton von Monti gefertigt ist.

Von den Verfertigern der genannten drei Geräthe verwenden nun Sosibios und Pontios den Maenadentypus 25 gemeinsam, Sosibios und Salpion den Satyr, Typ. 23. Wenn wir aber weiter ein Monument nachweisen können, auf welchem sämtliche von Sosibios und Pontios verwendeten Maenaden vereinigt sind, und zwar hier in Verbindung mit einer archaistischen Gestalt, welche auf einem fünften Monumente zugleich mit dem Artemistypus des Sosibios auftritt, so ergiebt sich schon aus diesen paar Werken, dass allen diesen Künstlern ein gemeinsamer Typenvorrat vorlag. Die folgende Aufzählung der Denkmäler lässt erkennen, dass auf ihnen fast alle denkbaren Permutationen in der Anordnung der einzelnen Figuren vorgenommen worden sind. Wie der Setzer seine Lettern zu Worten verbindet, so stellen unsere Künstler ihre Komposition aus jenen Typen zusammen.

4. Viereckige Basis (Form VI) im Museo Chiaramonti No. 182. Pentelischer Marmor. Höhe und Breite ca. 0,65 (2 Palm 11 nach Visconti). Fundort Gabii, 1792 von Gavin Hamilton entdeckt. Abgeb. Museo Chiaramonti I 36—39. Pistolesi, Il Vaticano descritto IV 39; vergl. Gerhard und Platner in der Beschreibung Roms II 2 S. 51 No. 180. „Sehr verwittert und stark ergänzt“ nach Gerhard, und zwar in Stucco, wie Visconti angiebt.

Vorderseite: in der Mitte Aphrodite Typ. 8 (abgeb. Müller-Wieseler II 24. 260, vrgl. Bernoulli Aphrodite S. 118, Kekulé in den Österr. Mittheilungen III S. 15); ihre Füsse, wie die der Maenaden sind bloss (Visconti), das Motiv des Eros wegen der Verwitterung nicht deutlich zu erkennen (Gerhard). Aphrodite ist eine genaue Wiederholung der Hebe vom korinthischen Puteal; die wenigen Änderungen welche an dieser Figur auf der Basis angebracht sind, können den Zusammenhang nicht verdecken. So kam der Eros neu hinzu; die linke Hand, welche hier nicht mit einer Genossin verbunden werden kann, hält ein Skeptron. Auf dem Puteal kehrt aber auch die Artemis des Sosibios wieder. — Links: Typ. 32; die linke Hand, das rechte Bein mit einem Teil der Hüfte ergänzt. Das Fehlen des Rehs erklärt sich wohl aus der Zerstörung,

welche gerade der Theil an der linken Hand erlitten hat. Für die Identifikation mit Typ. 32 entscheiden die parallel laufenden Falten, welche im Bogen vor den Beinen herunterfallen. — Rechts: Typ. 25, der vordere Teil des Thieres ergänzt, ebenso einige Flicken in der Gewandung. — Rechte Nebenseite: zwei nach links schreitende Maenaden, Typ. 30, an welchem einige Gewandfalten, und Typ. 28, an welchem die Spitze des Thyrsos ergänzt ist. — Linke Nebenseite: mit den Typen 27 und 29, von welchen beiden der Oberkörper modern ist. — Rückseite: in der Mitte die Maenade Typ. 26 ebenfalls vom Gürtel aufwärts ergänzt. Rechts Typ. 31; antik ist davon nur der Kopf und der Ansatz der Brust. Links eine Maenade ganz ähnlich Typ. 28 in der Linken jedoch ein Tympanon mit Handhabe. Die Figur ist von der Brust aufwärts modern. Unserem Künstler scheinen die Vorbilder ausgegangen zu sein, da er uns einen Typus zum zweitenmal vorführt und nur ganz leichte Variationen an ihm vornimmt. Demnach enthielt diese Typengruppe nur 8 verschiedene Maenaden. — Visconti, welchem auch die Angaben über die Ergänzungen verdankt werden, nennt die Arbeit sehr nachlässig.

Die Verbindung der Aphrodite mit Maenaden ist wahrscheinlich erst im Kopfe unseres Künstlers entstanden, aus älteren griechischen Werken ist sie mir unbekannt.

Eine grössere oder kleinere Auswahl aus den genannten Maenadentypen bieten folgende Monumente:

5. Runder Altar (Form V). London, Lansdowne-House. Pentelischer Marmor. Höhe 0,55. Durchmesser 0,38. Michaelis, Ancient Marbles S. 450, No. 58: „Zur Rechten eines mit einer Guirlande geschmückten Altars (ohne figürlichen Schmuck), auf welchem ein kleiner Holzstoss brennt, steht Dionysos in langem doppeltem Chiton (der untere Theil von feinerem Stoff ist nur an den Fersen sichtbar) und einer Nebris, welche mit einem Band um die Hüften gegürtet ist. An den Füssen trägt er spitze Schuhe. Die steife Stellung und archaische Gebundenheit der Gewandanordnung stimmt zu dem spitzen Bart und zu dem in langen steifen Locken angeordneten Haar. In seiner gesenkten Linken trägt er ein Gefäss mit Henkeln, halbeiförmig, in der Rechten eine Henkelkanne, mit welcher er eine Libation auf den Altar giesst.“ Ausserdem enthält der Fries noch drei Maenaden, welche die Beschreibung und die zum Vergleich citierten Abbildungen mit folgenden Typen zu identifizieren erlauben: hinter Dionysos Typ. 25, dem Gott gegenüber Typ. 31, mit etwas abweichendem, flatternden Mantelzipfel über der linken Schulter, ihr folgend Typ. 32.

6. Krater (Form II) früher in der Villa Albani, jetzt im Museo Torlonia. Abgeb. Piranesi Vasi I 36; Zoëga BR II 84; vergl. Platner in der Beschreibung Roms III 2 S. 479; Katalog der Sammlung Torlonia von P. E. Visconti 1876 No. 329, 1883 No. 421. Schreiber in der A. Z. 1879 S. 66. Heydemann Oberitalien (3. Hallisches Winckelmanns-Programm) S. 75 Anm. 188 unter K. Friederichs-Wolters No. 2116. — Höhe 0.98. Carrarischer Marmor nach Visconti.

Sechs Maenaden; Typ. 32, falsch ergänzt, wie schon Zoëga a. a. O. S. 178 Anm. 7 bemerkt, da der Restaurator die Spuren des Rehs nicht berücksichtigt hat. Ferner Typ. 26, 25, 27, 30 und 31, von welch' letzterem

wie von No. 32 der Oberkörper ergänzt ist. Von zwei an den Endpunkten eines Durchmessers gelegenen Ansichten aus wirkt die Komposition symmetrisch, indem einmal zwei Paare, das anderemal ein Paar einander zugewendet tanzt.[1]

7. Oblonge Platte in Broadlands. Michaelis Ancient Marbles S. 218 No. 5. Höhe 0,42, Breite 0,65. Pentelischer Marmor. Als Publikation kann Zoëga BR II 83 dienen, da dieses englische Exemplar mit dem Albanischen Relief genau übereinstimmt. Drei Maenaden, Typ. 30, 25 und 32. An Typ. 25 sind modern die Schwertscheide, der obere Theil des linken Arms mit einem Theil des Mantels, der linke Fuss und ein Theil des Chiton; Typ. 32 ist von den Ellenbogen aufwärts ergänzt. Von dem Relief in der Villa Albani sagt nun Zoëga im Text S. 177: „Riguardo a questo marmo, collocato in lume molto disfarevole, dobbiamo avvertire che la parte meccanica del lavoro sembra accusarlo di modernità, nel tempo che l'invenzione e l'ordinanza han tutti i caratteri dell' antico: onde nasce sospetto che non sia più l'antico originale ch'altre volte quel sito occupava, già nella prima edizione dell' indicazione antiquaria per la villa Albani descritto al num. 627, ma forse una copia del medesimo sostituita in occasion delle vicende a cui la villa ha dovuto soggiacere." Maasse: 2 Palm zu 3 Palm 6 Zoll ungefähr gleich 0,38 × 0,67, also auch in den Dimensionen bis auf geringe Differenzen mit dem Relief in England übereinstimmend. Dem Verdachte Zoëgas stimmt auch Platner in der Beschreibung Roms III 2 S. 524 No. 4 bei. Ich halte es für wahrscheinlich, dass das englische Exemplar eben das Original aus der Villa Albani ist und zwar aus folgendem Grunde: auf dem Albanischen Relief weicht die Maenade Typ. 32 in ihren oberen Theilen vom Normaltypus ab und dies ist gerade der Teil, welcher in dem englischen Exemplar zerstört ist. Wenn Zoëga mit Recht annimmt, dass in der descrizione antiquaria von 1785 noch das Original beschrieben sei, so würde sich gegen unsere Vermuthung nicht geltend machen lassen, dass Lord Palmerston, aus dessen Besitz die Antiken in Broadlands stammen, im Jahr 1764 in Italien sammelte; denn, wie mir Herr Prof. Michaelis mittheilt, befindet sich dieses Relief gerade nicht unter seinen ersten Erwerbungen. — In der Sammlung von Zeichnungen in Windsor citirt Michaelis, Arch.-Ztg. 1867 S. 67 „drei Maenaden (Zoëga 83), die obere rechte Ecke fehlt." So wird jene Aufnahme wohl auf unser Relief zurückgehen.

8. Reliefs in Madrid. Hübner No. 285:[2] „Die Flächen sind rund und scheinen daher zu einer cylindrischen Basis gehört zu haben." Höhe 1,30, Breite 0,80. Vier Maenaden. „Die erste, mit dem Tympanum, schreitet rechtshin, den Gewandzipfel mit der Rechten über der Schulter haltend" — also Typ. 27 — „die zweite steht linkshin gewendet, auf den Thyrsos gestützt, das Haupt gesenkt" — Typ. 26 — „die dritte schreitet rechtshin, den Kopf in Begeisterung hinten über werfend, den Thyrsos in der Rechten haltend"

[1] Eine Wiederholung dieses Kraters in der gleichen Sammlung ist unter den Fälschungen unten aufgezählt.

[2] Die Beschreibungen in den Katalogen wiederhole ich nur dann, wenn Abbildungen fehlen und die Identifikation mit unsern Typen nicht ohne Weiteres klar ist.

— Typ. 29 — „die vierte schreitet linkshin, in der Rechten den Thyrsos hinter sich haltend, in der Linken ein halbes Böckchen (oder Kalb) tragend“ — Typ. 28. „Alle 4 sind vortrefflich erhalten.“ Im Museo Español de Antiguedades III 493 sind zwei Reliefplatten mit den Maenaden Typ. 27 und 26 abgebildet. Die Maasse: Höhe 1,38, Breite der einen Platte 0,76, der andern 0,80, stimmen so ziemlich mit den von Hübner für die beschriebenen Reliefs angegebenen Dimensionen überein; da mir der spanische Text nicht zugänglich ist, kann ich nur vermuthen, dass jene Abbildungen von zweien dieser Platten genommen seien.

9. Oblonge Platte in den Uffizien. Dütschke Oberitalien III No. 510. Heydemann Oberitalien S. 75. Höhe 0,59, Breite 0,99. Pentelischer Marmor. Auszug aus Dütschkes Beschreibung: Oben und unten glatter Rand, auf beiden Seiten Pfeiler. Drei Bacchantinnen in langem Chiton mit gegürtetem Überschlag. Links: die erste nach links; der Chiton ist unter den linken Arm heruntergeglitten, ein hinter ihr im Bogen flatterndes Gewand sucht sie mit der Rechten, welche zugleich ein Schwert hält, über den Kopf vorzuziehen; in der herabhängenden Linken hintere Hälfte eines Böckchens — Typ. 25 —. „Die zweite, nach links, in der zurückgestreckten Rechten den Thyrsos, in der Linken das Vordertheil eines Thieres; Kopf etwas zurückgewendet, das Haar hinten geknotet, flattert über den Nacken“ — Typ. 28 —. „Die dritte, nach rechts, in ruhiger Haltung. Das Obergewand um den linken Arm geschlungen, den andern Zipfel zieht sie mit der rechten Hand über die rechte Schulter. Welliges Haar von Bändern zusammengehalten. In der Linken ein grosses rundes Schallbecken; sie blickt träumerisch auf dasselbe herab“. Also Typ. 27.

10. Reliefplatte in Turin, früher im Museo Garimberti. „Gronovius Thes. antiqu. graec. I. B. (falsch herum)“. Rivautella Marmora Taurinensia I S. 75. Maffei Museum Veronense S. 215. 4. Wieseler Götting. Nachr. 1877 No. 24 S. 672. Heydemann Oberitalien S. 75, Anm. 188 unter L. Dütschke IV. No. 173. — Höhe 0,38, Breite 0,38. „Feinkörniger (Pentelischer?) Marmor“. Die Maenaden Typ. 25 und 32.

11. Zwei Platten in der Villa Albani. Abgeb. Zoëga BR 19 vrgl. Beschreibung Roms III 2 S. 513 No. 11 und 12. Morcelli-Fea-Visconti No. 898 und 899. Höhe ca. 1,65, Breite 0,70. „Candido marmo“ (Zoëga) „marmo di Luni“ (Visconti). Auf jeder Platte eine Maenade, Typ. 26 und ein singulärer Typus, eine Maenade im Peplos mit kurzem Apoptygma nach links tanzend; um ihren Rücken flattert ein kleines Übergewand; sie schlägt die Kymbala. Meines Wissens lässt sich für das sorgfältig ausgeführte Halsband, welches diese Maenade schmückt, aus plastischen Werken keine Parallele beibringen.

12. Fragment einer runden Ara in Richmond, Michaelis Ancient Marbles S. 626 No. 11. Höhe 0,54, Figurenhöhe 0,48. Pentelischer Marmor. — Maenade Typ. 27. „Die Arbeit ist lebendig und sorgfältig; die Figur vorzüglich erhalten, der Reliefgrund dicht um die Figur herum abgetrennt.“

13. Platte im Louvre. Abgeb. Bouillon III Basreliefs 10. Clarac II 135, 135. Duruy, Histoire des Grecs[2] I S. 541. — Höhe 0,64. — Maenade Typ. 32. —

Bei Perrier Icones etc. tabularum Taf. 19 und bei Bartoli Admiranda Taf. 64 ist diese Platte mit dem gleichfalls im Louvre befindlichen Relief verbunden, welches Mädchen mit Guirlanden darstellt (Clarac II 163, 258) und Clarac[1] meint, die beiden Reliefs hätten ursprünglich zusammengehört. Vermuthlich wurde diese Verbindung überhaupt nur in der Abbildung hergestellt; von einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit kann keine Rede sein, einmal wegen eines Höhenunterschieds von 5 cm; dann, weil im Reliefgrund der Maenadenplatte die Pilasterstellung fehlt und endlich, weil die Reliefs weder im Gegenstand der Darstellung noch im Stil übereinstimmen. Die Abbildungen Perriers und Bartolis können nicht als zwei Zeugnisse für die Zusammengehörigkeit gelten; denn, was schon durch die gleichartige Auswahl der Monumente nahe gelegt wird, das geht bei der Vergleichung der Einzelnheiten in den Stichen beider Werke mit Sicherheit hervor, dass nemlich Bartoli den Perrier lediglich nachgestochen hat. Von den 50 Platten Perriers sind in Bartolis Ausgabe von 1693 dreissig wiederholt. Keiner von beiden hat den Spiegel benützt; infolge dessen erscheinen bei Bartoli die Figuren in der richtigen Wendung. — Die Arbeit an diesem Relief sticht von dem in unserem Kreise Gebräuchlichen ziemlich ab. Ausser den Gewandfalten sind auch noch Linien auf dem Stoffe angegeben, welche seine Textur charakterisieren sollen; die Ausführung ist nicht so glatt wie auf den übrigen Stücken.

14. Platte mit konvexem Grund, angeblich von einem Puteal, (s. zu Form IV,) im Nuovo Museo Capitolino. Abgeb. Bull. Commun. III, Taf. 12; vrgl. daselbst Visconti S. 7, welcher angiebt dass die Figur, Typ. 25, fast lebensgross gehalten sei. Heydemann, Oberitalien S. 75, Anm. 188 unter G. Zu vergleichen sind die Relief No. 8 und No. 11, welche auch ungewöhnlich gross sind und deren Reliefgrund ebenfalls gewölbt ist.

14 a. Dem Typ. 25 scheint am nächsten verwandt zu sein ein Monument, dessen jetziger Aufbewahrungsort mir unbekannt ist und das von Chabouillet, Le Cabinet Fould S. 32 unter No. 878 folgendermaassen beschrieben wird: „Fragment d'un puteal . . . Une Bacchante, vêtue d'une longue robe qui la couvre entièrement, en ne laissant nu que le sein, s'avance . . . et porte la moitié d'une victime . . . De son bras gauche elle retient son peplum qui vole au vent au dessus de sa tête . . . On distingue encore sur notre fragment des vestiges du bras d'une seconde Bacchante qui portait aussi la moitié d'une victime. — Marbre blanc. H. 0,59, L. 0,38." Bei dem Charakter der ganzen Sammlung wird zunächst die Frage nach der Echtheit aufzustellen sein.

15. Platte im Brittischen Museum. Abgebildet: Brit. Mus. Marbles X Taf. 35. Vaux Handbook S. 185. Ellis Townley-Gallery II S. 103. Vrgl. Graeco-Roman Sculptures I No. 140 a. — Maenade Typ. 25. Ergänzt: linker Fuss mit einem Theil des Gewands, ein Theil des Thieres. Höhe 0,42. Notiz von Herrn Prof. Michaelis: „Pentelischer Marmor? Feines Relief, mit Raffinement in den Falten." Wenn die Platte, wie Friederichs-Wolters No. 1880

[1] Text II 1 S. 431.

vermuthen, zu einer Kandelaberbasis gehört hätte, so müsste sie wohl trapezförmige statt rechteckiger Gestalt haben; auch wäre dann die Leiste am unteren Rand überflüssig.

16. Platte in der Villa Albani. Zoëga BR 106. Beschreibung Roms III 2 S. 527 No. I, Morcelli-Fea-Visconti No. 1007. Braun, Ruinen Roms S. 646, 34. Friederichs-Wolters No. 1881. - Maenade Typ. 25. — „Gesicht, Brust, Arm ganz restauriert" (Michaelis). „Marmo Greco" (Visconti). In einem modernen ovalen Rahmen. Höhe ca. 0,88.

Vermittelst des Maenadentypus 25 lässt sich ein Monument anknüpfen welches eine grosse Anzahl neuer Typen unserem Kreise zuführt:

17. Krater (Form II) im Campo Santo zu Pisa. Abgebildet: Morrona, Verona illustrata II Taf. 11 (mir unzugänglich); Lasinio, Campo Santo Taf. 61; Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 45, vrgl. Prodromus S. 292; Burckhardt Cicerone[2] II S. 542b; Dütschke I No. 132; Heydemann, Oberitalien S. 71. „Pentelischer Marmor" (Michaelis). Der Maenadentypus 25 ist hier in der Weise umgebildet, dass die Maenade statt der Hälfte des Rehs mit der Linken den Arm einer folgenden Genossin χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ fasst; infolge dieser Änderung blieb auch das Messer in der Rechten weg. Ein Grund, darum mit Dütschke, die Frau eine Hore zu nennen, ist aber nicht vorhanden; als Maenade passt sie ja vorzüglich in das Gefolge des Dionysos. Dieser und seine nächste Umgebung sind uns von den Ikariosreliefs her wohl bekannt, nur sind die Bestandtheile der Gruppe hier anders an einander gereiht. Auf Dionysos, welchem ein Satyrknabe, übrigens ohne Schwänzchen, als Stütze dient, während ihm von einem anderen die Schuhe abgenommen werden, folgt wie in den Ikariosreliefs der Satyr mit den Thyrsos. Damit über dem niedergebeugten Knaben keine Lücke entsteht, ist vor ihn der flötenblasende Silen gestellt, eine Überschneidung, wie sie sonst in unseren Reliefs vermieden wird. Vor ihm befindet sich der bärtige Satyr, welcher die trunkene Bacchantin hält; hier trägt die Maenade einen „spiralförmig gerollten Gegenstand", welchen Heydemann für ein Kymbalon, Gerhard für eine Feldflasche hielt und den auch Herr Professor Michaelis sich als „Gefäss" notierte; im Vorbild ist der fragliche Gegenstand vielmehr ein Horn und der Kasten einer Schildkrötenlyra.[1]) Weiter voraus der Satyr mit dem Schlauch; er erhebt die Rechte, „wie aufmunternd zum Gehen," fasst es Dütschke; nach der Fingerhaltung würde man eher denken, dass er ein Schnippchen schlägt. „Hinter ihm wird ein Gewandstück sichtbar; doch bemerkt man nicht, wie dasselbe am Körper angelegen hat." Rechts von dem Satyr mit dem Thyrsos tanzt eine Typ. 18 entsprechende Figur, welche Dütschke für männlich erklärt; „sein lockiges Haar ist wie bei einem Mädchen zurückgestrichen und auf dem Hinterkopf in einen Knoten zusammen gebunden." In der gesenkten Rechten hält er einen länglichen Gegenstand, dessen Art die Photographie nicht deutlich erkennen lässt und der auch im Katalog nicht erwähnt wird. Wir werden später zwei Repliken dieser Figur kennen lernen, bei denen es nicht zweifelhaft sein kann, dass es

[1] Vgl. unten.

sich um einen Hermaphrodit handelt. Bei den nach rechts folgenden drei Frauengestalten, Typ. 25, 43 und 42 bietet die Beschreibung im Katalog keine Ergänzung der Abbildung; Typ. 42 ist insofern verändert, als hier auch das rechte Bein nackt aus dem Gewande hervortritt. Diese letzte Maenade fasst einen nach rechts schreitenden, im wesentlichen dem Typ. 16 entsprechenden Pan, an seinem Rocke. Hier hat sich auf Pan noch nicht die attische Kultur erstreckt, er schreitet noch auf seinem ionischen Pferdefuss einher. „Er ist bekleidet mit einem ziemlich eng anliegenden kurzen Chiton mit kurzen Ärmeln. In der rechten" (soll wohl heissen linken) „Hand scheint er ein Pedum zu halten". Auch seine Hörner sind in der Abbildung nicht recht sichtbar.

Hier wird man nicht fragen wollen, was die Darstellung bedeute; der Künstler selbst wäre ohne Zweifel um eine Antwort verlegen gewesen. Denn wenn er mitten in der Prozession dem Dionysos die Schuhe ausziehen lässt, als ob sich der Gott neben „Ikarios" auf der Kline niederlassen wollte, so kann dem Künstler unmöglich ein bestimmter Vorgang vorgeschwebt haben. Da er seine Figuren nicht weniger als 5 verschiedenen Typengruppen entlehnt hat, ist ja nicht zu verwundern, dass die Darstellung nicht gerade sinnreich ausfiel. — Über die Ausführung urtheilt Heydemann: „Es ist eine gute Arbeit der eklektischen neu-attischen Schule, in Zeit und Stil dem Krater des Salpion verwandt und gleichartig." Diese letzte Bemerkung wird durch die Photographien beider Monumente nicht im mindesten bestätigt. Die Art, wie auf diesem Krater, dem des Salpion und den neu-attischen Werken überhaupt, Erfindungen aus älterer Zeit benutzt sind und wie die Darstellung aus hier und dort aufgelesenen Typen mosaikartig zusammengesetzt ist, das ist wohl ein gemeinsamer Zug, keineswegs aber die Marmorbehandlung. Die Ausführung unseres Kraters ist von einer Derbheit, wie sie sich in gleichem Maasse in unserem ganzen Kreise überhaupt nicht wieder nachweisen lässt. Von dem geringen Können dieses Künstlers überzeugt man sich leicht durch einen Vergleich der Dionysosgruppe mit dem Vorbild auf den Ikariosreliefs, welches der Künstler bis in die einzelnen Faltenzüge genau nachzubilden bestrebt war. Eine Härte in der Meisselführung — die Haarsträhne z. B. durch tiefe Rillen von einander getrennt — eine gefühllose Behandlung des Stoffes, wie sie nur selten auf antiken Werken begegnet. Die Füsse der Figuren sind formlos, als ob sie von Strümpfen bedeckt wären. So ist es auch erklärlich, dass Stephani[1] die Echtheit des Monuments anzweifelte. Nichts desto weniger ist die Vase sicher echt, sie lässt sich bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück verfolgen: Niccoló Pisano hat die Dionysosgruppe in den Reliefs an der Kanzel des Baptisterium zu Pisa verwendet.[2] Wahrscheinlich sind auch für die Figuren in den vatikanischen Loggien, welche Dionysos auf den Satyr gestützt und Silen mit den Doppelflöten darstellen, nicht einem Ikariosrelief die Vorbilder entlehnt, sondern eben unserem Krater;

[1] CR 1869 S. 172.

[2] Nachgewiesen von Cicognara, Storia della Scultura I S. 355, Tfl. 15.

und zwar ist dies aus dem Grunde anzunehmen, weil für eine dritte Figur daselbst kein näher verwandtes antikes Vorbild zu erweisen ist als der Hermaphrodit Typ. 18 auf dem Krater. Die Kenntniss des Monuments in Pisa mag Raffael, beziehungsweise Giovanni da Udine,[1] vermittelt worden sein durch einen der Zeichner, „che teneva per tutta l'Italia." (Vasari Raffael S. 41.)

Mit Ausnahme der Figuren, welche den Ikariosreliefs entnommen sind, werden wir sämtlichen Gestalten auf unseren Monumenten wieder begegnen; wir verfolgen aber vorläufig diese Typen nicht weiter, sondern kehren jetzt zu den drei Monumenten zurück, von denen wir ausgegangen waren, und weisen diejenigen Reliefs nach, auf welchen die noch übrigen Typen des Salpion, Sosibios und Pontios verwendet werden.

An die Typen 22, 23, 24 des Salpionkraters lassen sich anknüpfen:

18. Oblonge Platte in Neapel, aus Herculaneum nach Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 512. Vrgl. Gerhard und Panofka S. 132 No. 498. Abgebildet: Caylus, Recueil d'antiquités VII 38; Museo Borbonico VII 24. Breite ca. 0,95. Höhe 0,55.

In der Reihenfolge von links nach rechts Typ. 22, 23, 24, während Salpion die Figuren so stellt: 22, 24, 23. Äusserst sorgfältige, aber etwas trockene Arbeit mit ungewöhnlich viel Detail. Mit besonderer Liebe sind die Hände ausgeführt, bei den Satyrn sogar die Adern auf der Handoberfläche und die Hautfalten an den Knöcheln aufs genaueste angegeben. Bei dem Satyr Typ. 22 ist der gemeine Charakter des Gesichtstypus stark betont. Die fleischigen Theile der Körperformen sind entschieden besser gelungen als die Gewänder, die Haare und die Felle. Das dünne, leicht flatternde Gewand der Maenade ist sogar recht hart ausgefallen. Michaelis: „Gut römisch, Haare und Fell roth, Tympanon mit schwarz oder blau gemalten Ornamenten.

19. Oblonge Platte im Brittischen Museum. Abgebildet: Brit. Mus. Marbles II 12; Vaux Handbook S. 183. — Pentelischer Marmor (Notiz von Herrn Prof. Michaelis). Länge 1,26, Höhe 0,98. Vrgl. Graeco-Roman Sculptures I No. 179. Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 512 Anm. 21: „im Jahre 1775 in Cività Vecchia gefunden." Typen: 22, 23, 24. Welcker a. a. O. S. 513 Anm. bemerkt zu Typ. 23, das Original zeige den Lippenverband, während die Abbildung nur ein doppeltes Kopfband gebe. „Ob die Einfassung, welche wir im Stich sehen, ächt und alt sei, steht dahin." Herrn Prof. Michaelis verdanke ich die weitere Angabe, dass das Relief ganz überarbeitet sei, dass der Rahmen links auf Ergänzung beruhe, so dass sich die Darstellung hier möglicherweise fortsetzte. „Schöner, runder, leise quadratischer Reliefstil."

20. Oblonge Platte, mit Rahmen, im Louvre. Froehner No. 307, aus der Sammlung Campana (Catalogo No. 325). Höhe 0,93, Länge 1,29. Pentelischer Marmor. — Die Typen 22, 23, 24. Ergänzt ist der Kopf und das obere Ende des „Pedum" von Typ. 22. — Dieses Relief muss wohl mit dem von Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 512 Anm. 21 beschriebenen Stücke,

[1] Vergl. Springer, Raffael und Michelangelo II. S. 155.

welches sich damals im Palazzo Rondanini befand, identisch sein.[1] Die Reihenfolge der Typen stimmt; sodann werden für das Relief Rondanini gerade die Eigenthümlichkeiten des Exemplars im Louvre bezeugt, nemlich dass der Kopf von Typ. 22 ergänzt ist und dass dieser Satyr ein Pedum und nicht wie sonst einen Thyrsos trägt. Zoëga nennt die Arbeit des Reliefs „zierlich".

Unter Giuliano da Sangallo's Skizzen in der Bibliothek zu Siena befindet sich die Zeichnung eines Reliefs mit den Typen 23, 22, 24 (abgeb. bei Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance I, 9. Lieferung und Mém. de la Soc. des Antiquaires de France XLV, 1885) und zwar in dieser Reihenfolge, wie sie auf keiner der Platten nachzuweisen ist. Desshalb wird man auch die Zeichnung nicht auf das Relief No. 20 zurückführen dürfen, wozu der Umstand veranlassen könnte, dass der Kopf von Typ. 22 nicht ganz vollständig wiedergegeben und der Satyr statt mit einem Thyrsos mit einem Pedum versehen ist, oben mit einem breiten Knopfe, der einem Pinienzapfen sehr wenig ähnlich sieht, so dass man diesen Theil einer Ergänzung durch den Zeichner zuschreiben möchte. Allein da die Reihenfolge der Figuren von dem Louvre-Exemplar verschieden ist, so wird man entweder ein verschollenes Relief als Vorlage vermuthen oder annehmen müssen, dass Sangallo die Figuren aus einer der folgenden dreiseitigen Basen zusammengestellt habe, wo er dann nicht an die gewöhnliche Reihenfolge gebunden war.

21. Dreiseitige Basis (Form VII c). Rom, Kapitol. Abgebildet: Righetti Campidoglio II 310. Vergl. Beschreibung Roms III 1 S. 214. Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 514 Anm. 22. Braun, Ruinen Roms S. 144 No. 24. Auf die drei Seiten verteilt die Typen 22—24. Das Gesicht von Typ. 23 „ein wenig zernagt" (Zoëga). Michaelis scheint der Marmor pentelisch zu sein; „kräftig rundes Relief, nicht römisch."

22. Dreiseitige Basis (Form VII c) Newby Hall. Michaelis Ancient Marbles S. 525 No. 8. Abgebildet: Cavaceppi Racolta III 53. Die Typen 22—24 in ungewöhnlich flachem Relief. Pentelischer Marmor.

Auf No. 21 oder No. 22 müssen die Zeichnungen im Codex Coburgensis No. 76 (Matz), Codex Pighianus No. 96 (Jahn), 2 Seiten der Basis auf 2 Blättern der Sammlung Dal Pozzo VII 54 und 55 zurückgehen. Welches von beiden Monumenten aber der Zeichner wiedergab, liesse sich nur nach den ornamentalen Formen der Basis entscheiden, welche leichte Unterschiede aufweisen; s. u.

Die zusammengehörigen Typen 22—24 sind nicht vollzählig vertreten auf folgenden Monumenten:

23. Platte in Madrid. Hübner No. 286. „Höhe und Breite ungefähr 0,60." Der Beschreibung nach Maenade 24 und der Satyr 22; vor der Maenade „steht frei ein Thyrsos, im Begriff umzufallen". „Die Ecke der Platte unten rechts ist angesetzt, aber alt." Im Inventar des Museo Odescalchi vom Jahr 1713

[1] Und wenn diese Identification richtig ist, so wird auf dieses Relief die Notiz in Cassiano Dal Pozzos Diarium (Schreiber in den Sächs. Berichten 1885 S. 110 No. 53) zu beziehen sein. „In Casa del Sr. Alessandro Rondinini" merkt er sich: „Tre pezzi di cinque o sei palmi l'uno di mezo rileuo di marmo bianco, che furon trouati nelle rouine d'un Tempio, si credeua d'Apollo o Bacco presso S. Martino de Monti. In uno di essi . . . . nell' altro tre baccanti, maschi e femine, col Tigre o Panthera che sia."

(Documenti Inediti IV S. 340) einer Sammlung, welche später nach Madrid kam, ist notiert: „un bassorilievo di marmo antico, ovato, con tre figure, alto pal $2^1/_2$" (= 0,56) „rappresenta un baccanale." Da die Höhe mit dem Relief in Madrid ungefähr stimmt, hier aber der umfallende Thyrsos Anstoss erregt, so könnte man vermuthen, dass das Relief Odescalchi, ursprünglich die Typen 22—24 enthaltend, später nothgelitten habe und dabei durch Überarbeitung Typ. 23 verschwunden und an seiner Stelle jener Thyrsos aus dem Grund herausgearbeitet worden sei.

23a. Quadratische Platte im Vatikan. Abgebildet: Monumenta Matthaeiana III 21. 1. Museo Pio-Clementino IV 30. Pistolesi Vaticano V 32. — Seitenlänge 0,58. Vrgl. Beschreibung Roms II 2 S. 182 No. 59. Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 397: „An diesem Werk, dessen Arbeit äusserst schön ist, sind neu der ganze Kopf des Satyrs" Typ. 23, „das Gesicht der Maenas" Typ. 24 „die ganze Figur des Askaulos oder Satyrs, der die tibia utricularia bläst und die Füsse aller Figuren nebst dem Boden. Der kleine Satyr im Kupferstich" (des Museo Pio-Clementino) „der hinter dem grösseren folgt, ist im Marmor ein Rumpf von einer Satyra, wovon auch das linke Bein und ein Theil des rechten Schenkels alt sind. Der Satyr streckt den linken Arm gegen das fliegende Haar der Maenas aus, aber man erkennt nicht, dass er es fasst', (so wie es in der Abbildung gezeichnet ist). Die Satyra ist jetzt wieder ergänzt. — Eine gute Photographie des Reliefs erlaubt mir ein Urteil über Zoëgas Bemerkungen. Daraus ist zunächst klar, dass der kleine Satyr mit dem Dudelsack ebenso wie das Satyrmädchen, oder vielmehr Paniscus und Panisca, von der gleichen Hand herrühren müssen wie die Maenade und der Satyr. Die höchst eigenthümliche Arbeit an den Haaren, an welchen die Tiefen durch Reihen von Bohrlöchern hergestellt sind, kehrt an allen Figuren vollkommen identisch wieder; dieser Behandlung, welche sich am Satyr bis auf die Pubes und den Schwanz erstreckt, lässt sich aus dem ganzen neu-attischen Kreise nichts Ähnliches an die Seite setzen. Eine Tatze des Luchsfells, hinter dem Rücken des Satyrs, verschwindet teilweise im Reliefgrund, desgleichen eine der Flöten, bevor sie den Mund erreicht, die andere sitzt viel zu hoch. Diese Anzeichen könnten zur Annahme einer starken Überarbeitung führen. Da aber zwischen den als ergänzt und den als echt bezeichneten Teilen kein Unterschied in der Arbeit zu entdecken ist, müsste die Retouche so tief gegriffen haben, dass man auch dann nicht mehr von einem antiken Werke reden könnte, falls überhaupt ein echtes Relief zu Grunde liegt.

24. Fragment einer runden Basis (Form V). Mantua. Abgebildet: Labus, Museo di Mantova III 47 rechts. Vergl. Dütschke IV No. 658. Höhe ungefähr 0,64, Durchmesser ungefähr 0,62. Pentelischer Marmor. — Der Rest eines Satyrs mit der Doppelflöte gehört ohne Zweifel zum Typ. 23, das über einen ausgestreckten Arm hängende Fell zum Typus 22. Die herabhängende Tatze dieses Fells fasst zierlich eine Frau an, welche Typ. 40 entspricht. „Sie trägt einen feinen, langen Chiton und ein gröberes Obergewand; ihr zurückgestrichenes Haar ist hinten in einen Knoten zusammengenommen." — „Schöne griechische Arbeit von attischem Charakter."

25. Dreiseitige Basis (Form VIIg). Venedig, Museo Archeologico. Abgebildet: Zanetti, Marciana II 35. Vergl. Furtwängler Annali 1877 S. 233. Dütschke V No. 240. „Höhe 0,48. Breite 0,31. Marmor."

Die Maenade Typ. 24, der Satyr Typ. 23, doch ist ihm hier das Fell nicht über die linke Schulter gelegt, sondern zur Raumfüllung in der unteren Ecke rechts verwendet, „wie über eine Erhöhung geworfen"; ein Pedum ist an dasselbe angelehnt. Die dritte Seite nimmt ein bärtiger Satyr ein; im Profil tanzt er nach rechts und hat sich auf die Zehen des rechten Fusses erhoben, während er das linke Bein hoch erhebt; der rechte Arm ist nach vorne, der linke nach unten gestreckt: einer der übermüthigen Satyrn, welche ihre Glieder nach allen Richtungen hin auseinander werfen. „Gute Arbeit" nach Dütschke.

Auf einer vom Berliner Antiquarium neu erworbenen „Samischen" Reliefschale, deren Figurenfries im Arch. Jahrb. 1888 S. 252 abgebildet ist, kehrt jene letzte Figur wieder, nur ist der Satyr hier unbärtig, eine Abweichung, die nicht viel besagen will, da nach Furtwänglers Angabe der Abdruck stumpf ausfiel. Besonders ist aber zu beachten, dass, trotzdem sich die Gestalt im Profil nach links wendet, nicht, wie dies für die Projektion im Reliefstil natürlich gewesen wäre, die Bewegungen der Glieder vertauscht sind; man wird also kaum umhin können, ein statuarisches Vorbild für diese Figur vorauszusetzen. Es ist bezeichnend, dass diese Gestalt, welche in unserem Kreise nicht wiederkehrt, auf einem Monumente verwendet wird, welches durch die Freiheit in der Wiedergabe des Satyrtypus No. 23, sowie durch die weniger strengen tektonischen Formen der Basis an eine getrennte Gruppe von Werken erinnert, welche wir unten zusammenstellen und mit deren Typen auch diejenigen Figuren verwandt sind, mit welchen der beschriebene Satyr auf der samischen Vase verbunden ist. Ganz ähnlich kehrt dieser Satyrtypus auf einer Basis wieder, welche ich nur aus einer photographischen Gesamtansicht der „Nuova Sala" des neuen Kapitolinischen Museums kenne; ihr winziger Massstab ist den Monumenten unserer ersten Gruppe fremd.

26. Dreiseitige Basis (Form VIIb) im Louvre. Froehner No. 310. Abgebildet: Bouillon III Autels 5. Clarac 167, 173 und 169. 174. Pentelischer Marmor. Höhe 1,00. Breite 0.29—0.35. Der Satyr Typ. 22 in Verbindung mit den neuen Typen No. 21 und dem Pan No. 16.

27. Fragment in der Villa Mattei. Matz-Duhn No. 3582. Satyr Typ. 22. „Ringsum gebrochen und stark abgerieben."

28. Fragment von einem Puteal. Lateran. Abgebildet: Guattani Monumenti antichi inediti 1787 dec. Taf. I S. 89. Benndorf und Schoene No. 443. Satyr Typ. 22. Griechischer Marmor. Höhe 0,65. Breite 0,48. „Der Boden, auf dem die Figur ruht, ist eine besondere kleine aus dem Grund vorspringende Erhöhung, es scheint jedoch, dass sie ursprünglich fortlaufend war und erst durch moderne Abarbeitung diese Form erhielt" (übrigens wäre die jetzige Gestalt des Bodenstücks durchaus nicht ungebräuchlich in unserem Kreise; die gleiche Form wendet Pontios an.) „Rechts von dem Satyr ist ein nach rechts sitzender Panther, der sich nach ihm umsieht . . . Ob das, was der

Satyr in der Rechten hielt, ein Pedum gewesen sei oder ein kurzer Thyrsos, ist nicht zu entscheiden. Das Bruchstück, welches der Beschaffenheit seiner Grundfläche nach nicht zu einer Vase, der Arbeit nach nicht zu einem Sarkophag gehört haben kann, wird von einer runden Ara oder einem Puteal herrühren."

An Typ. 23 knüpfen wir, wenn auch gerade diese Figur auf dem Monument sehr zerstört ist, an

29. einen runden „Altar" (Form V) in Verona. Dütschke IV No. 579. Abgebildet: Maffei, Museum Veronense S. 71, 2 und S. 92. Vrgl. Michaelis Annali 1863 S. 308. — Höhe 0,70, Durchmesser 0,63. Griechischer Marmor. In viele Stücke gebrochen; oberhalb des Altars in der Darstellung fehlt ein grosses Stück; „das Relief sehr abgestumpft." Die Beschreibung stützt sich auf die Abbildung unter Zuhilfenahme von Dütschkes Bemerkungen. Die Mitte der Vorderseite nimmt ein viereckiger „gehörnter" Altar ein; auf ihn zu bewegen sich von rechts und links her die Figuren. Links vom Altar sind zwei Beine von den Hüften ab und von der Bekleidung des Jünglings drei Tatzen eines Pantherfells erhalten; diese Reste stimmen so genau mit Typ. 23 überein, dass an der Identität nicht zu zweifeln ist. Diesem Satyr folgt Silen, das Pantherfell über den linken Unterarm geworfen; auf der linken Schulter trägt er einen Schlauch, nach Dütschkes Angabe, während der Zeichner Maffeis an dieser Stelle vielmehr ein Lamm giebt; in der gesenkten Rechten hält er einen Henkelkrug (Abbildung: ein kleiner Krater). Hinter Silen steht ruhig eine Frau, reich gewandet, mit der Rechten lüpft sie einen Zipfel ihres Gewands, mit der Linken hält sie in Schulterhöhe einen unerkennbaren Gegenstand. Dann kommt eine tanzende Jünglingsgestalt, mit hintenüber geworfenem Kopf, das Pantherfell, dessen Befestigung unklar ist, flattert vorwärts und rückwärts; seine Rechte halte einen undeutlichen Gegenstand, sagt Dütschke. Maffeis Zeichner hat aber gewiss schärfer beobachtet, wenn er den fraglichen Gegenstand in der Rechten als Kymbalon wiedergegeben hat unter welchem die Linke das andere Becken hält. Denn diese Figur stimmt genau mit Typ. 19 überein; im Normaltypus ist der Tänzer durch zwei lange Hörner als Pan gekennzeichnet; hier ist die Figur wohl als gewöhnlicher Satyr verwendet, da Pan an einer anderen Stelle von Dütschke beschrieben wird, nemlich rechts vom Altar. In der Abbildung ist von dieser Figur nichts übrig geblieben als ein Stück des Pantherfells, welches die folgende Frau mit der Hand fasst. Da im Original von Pan auch nur der Unterkörper erhalten ist, mochte sich der Zeichner kein Gewissen daraus machen, die Figur vollends ganz wegzulassen. Den Pan nennt Dütschke „fast bocksbeinig"; ich würde mir darunter eine Bildung wie die am Pan bei Müller-Wieseler II 44, 549 vorstellen, wenn nicht nachher bemerkt würde, dass er auf den „Zehen" daherschreite. Pans Pantherfell hat die vorderste von den drei Nymphen Typ. 46 gefasst. Die Bedeutung dieses Dreivereins als Nymphen ist die ursprüngliche[1] und es ist kein Grund vorhanden, wesshalb wir hier eine Über-

[1] Siehe unten.

tragung annehmen sollten. Die zweite Nymphe trägt hier gelöstes Haar; ihre rechte Hand, welche das Himation in der Gegend des Halses fassen sollte, ist nicht sichtbar; die dritte Gestalt schaut nicht dem Betrachter entgegen, sondern ihr Kopf ist ebenfalls ins Profil gedreht; ihre Haare hängen lang herab, was die Abbildung nicht wiedergiebt. In der Mitte der Rückseite, an einem dem Altar gegenüberliegenden Punkt, steht Dionysos, von vorne gesehen. Er ist „mit Stiefeln, überschlagendem, etwas kurzem Chiton und umgeknüpfter Nebris bekleidet." In der Linken ein Skeptron; mit der gesenkten Rechten giesst er den Inhalt seines Kantharos gegen einen neben ihm stehenden Panther aus, welcher zu seinem Herrn emporschaut und seine linke Vordertatze auf eine niedrige, zweistufige Erhebung gesetzt hat. Auffallend bleibt es, dass die beiden Halbchöre von Dionysos weg anstatt, wie man erwarten sollte, auf ihn zu schreiten.

Wenn wir zu der Amphora des Sosibios zurückkehren, so mag der Schwerttänzer Typ. 50 einer Komposition entnommen sein wie:

30. Fries-Platte im Vatikan. Abgebildet in Museo Pio-Clementino IV 9; Pistolesi Vaticano V 83; Braun Vorschule zur Kunstmythologie Taf. 4. vrgl. Gerhard in der Beschreibung Roms II 2 S. 211 No. 6. Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 357. Braun Ruinen Roms S. 395. Kekulé Kunstmuseum zu Bonn No. 420. — Plattenhöhe 0,60. — Fundort: die Gegend von Palestrina (Gerhard). Dargestellt ist je dreimal Typ. 47 und 50, jedoch so, dass sich zweimal die Figuren paarweise gegenüberstehen, am rechten und linken Ende aber den Schwerttänzern ihr Gegenüber fehlt. Über die Ergänzungen und damit zugleich über die Frage, ob die Hände ursprünglich bronzene Schwerter hielten, giebt Zoëga Auskunft: „Um . . . jeden Verdacht zu heben, der aus den weit ausgebohrten Händen einiger von ihnen entstehen könnte, als ob sie bestimmt gewesen wären, etwas zu halten, will ich bemerken, dass im Original keine dieser so halbgeöffneten und um etwas fassen zu können ausgebohrten Hände da ist. Von der ersten Figur, wenn man von der Rechten des Beschauers anfängt, ist der ganze Arm samt der in eine Faust geschlossenen Hand, mit einem leeren Raum zwischen den Fingern und innerer Hand, alt. Von der zweiten ist der Arm neu, aber die Hand alt, und dem Marmor zugekehrt; von der dritten ist der Arm alt, aber die Hand neu und halbgeöffnet. Von der vierten ist der Arm neu, die Hand alt; von der fünften umgekehrt. Von der sechsten Arm und Hand alt." Zoëga widerspricht also seiner Angabe, dass keine der Hände antik sei, bei der Einzelbeschreibung selbst; sein Grund gegen die Ergänzung mit den Schwertern ist zwar hinfällig, dennoch möchten wir uns nicht mit Quatremère de Quincy[1] für die Hinzufügung von Bronzeschwertern erklären und zwar weil die Hand der ersten Figur (nach Zoëgas Zählung) so gedreht ist, dass ein in dieselbe gestecktes Schwert senkrecht aus der Fläche herausragen müsste. Das ist natürlich unmöglich. Mit Gerhard den beliebten Ausweg einzuschlagen, der Künstler erwarte vom Beschauer, dass er sich diese Schwerter hinzudenke, dazu können

[1] Mémoires de l'Institut. Classe d'histoire. IV 1818 S. 172.

wir uns aber auch nicht entschliessen. Die Pyrrhiche scheint auch ohne Schwerter ausgeführt worden zu sein; denn auf dem Relief von der Akropolis, abg. z. B. bei Schreiber, Kulturgeschichtlicher Atlas Taf. 20 No. 9, lassen sich die Waffen nicht über die plastischen Formen der Beine hinweg in Farben ergänzen[1]. — Zu einer Entscheidung, ob in unserem Fries mythische Schildtänzer gemeint seien, oder gewöhnliche Pyrrhichisten, fehlt der Anhalt.

Eine Eigenthümlichkeit der Reliefbehandlung betont Zoëga; „Sonderbar sind auf diesem Werk die Furchen auf dem Grund des Marmors, welche die Umrisse der unteren Gliedmaassen der Figuren begleiten“ (die Photographie zeigt übrigens, dass diese Furchen theilweise bis an den Hals herauf geführt sind,) „während die oberen Theile fast vom Marmor abgelöst sind, weswegen sie beim ersten Anblick als runde und auf einem Grunde von weicherer Masse eingedrückte und sozusagen aufgeleimte Figuren erscheinen, welche Täuschung vermehrt wird durch den dem Grund in neuerer Zeit gegebenen Gipsanstrich, welcher vielleicht nicht gegeben worden wäre, wenn bei der Auffindung nicht dieser Grund eine andere Farbe gehabt hätte, als die Figuren, welche einen gelblichen enkaustischen Anstrich gehabt zu haben scheinen. Die Arbeit dieser Figuren ist von bester Manier und zierlicher als sie an den erhobenen Werken zu sein pflegt; aber doch nicht gleich. Die Arme und Beine sind ein wenig schwer. Einige der Köpfe sind sehr schön, hauptsächlich der der dritten Figur von der Rechten des Beschauers ab, welche ein wenig kleiner als alle anderen ist . . . Die linken Arme mit den eirunden Schilden scheinen alle alt, mit kleinen Ergänzungen an den Rändern der Schilde; überhaupt habe ich keine Ergänzung bemerkt, ausser den oben angegebenen der rechten Arme.“ Welcker fügt die Anmerkung hinzu: „Es scheint, dass das dritte Paar nur darum getrennt ist, weil die Vorstellung von einem runden Werk entlehnt wurde.“ Eine derartige Erklärung mag passen, wo es sich um eine entlegene mythische Begebenheit handelt, welche der Epigone nicht mehr verstand; aber bei dieser Komposition konnte er doch unmöglich im Zweifel sein, dass je zwei einander gegenüberstehende Kämpfer zusammen gehören. Dazu kommt, dass der Schild des Pyrrhichisten rechts vom Rahmen durchschnitten wird und dass — der helleren Farbe dieses Theils auf der Photographie nach zu schliessen — die untere Hälfte vom Schilde des Jünglings aussen links ergänzt ist: das führt darauf hin, dass der Fries jedenfalls rechts und also ohne Zweifel auch links ursprünglich sich weiter fortsetzte. — Da kürzlich ausgesprochen wurde[2], dass der Luftraum über den Köpfen der Figuren in antiken Reliefs etwas Unerhörtes sei, so ist noch zu bemerken, dass hier der Abstand von den Köpfen bis zum Reliefrand die halbe Figurenhöhe beträgt. An der Echtheit unseres Reliefs wird aber kaum jemand zweifeln wollen. In dem vorliegenden Fall lässt sich auch der Zweck dieses erbreiterten Luftraums noch deutlich durchschauen; er muss im Zusammenhang mit den von Zoëga hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten der Reliefbe-

---

[1] Darauf hat Overbeck in den Sächs. Ber. 1880 S. 176 ff. aufmerksam gemacht.

[2] Arch. Jahrb. 1888 S. 72.

handlung beurtheilt werden. Wenn die Köpfe frei herausgearbeitet sind, während das niedere Relief an den unteren Theilen jenes Kunstgriffs mit den Furchen bedurfte, um zu wirken, so ist aus diesen technischen Merkmalen zu schliessen, dass der Fries ursprünglich über Augenhöhe angebracht war. Der ungewöhnlich breite Luftraum verkürzt sich in der Ansicht von unten bedeutend; wäre er schmäler, so würden die Hochreliefköpfe für das Auge des Beschauers über den Rand hinwegragen.

31. Fragment eines Kraters (Form II) im Museo Pio-Clementino. Vergl. Beschreibung Roms II 2 S. 273; Zoëga und Welcker in des letzteren Zeitschrift S. 361. Gerhard Prodromos S. 350. Kekulé Kunstmuseum No. 627 a. Friederichs-Wolters No. 2122. Abgebildet als Fragment bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 106. 4; mit der Ergänzung bei Pistolesi Vaticano VI Taf. 47. 3. — Von Fagan im Jahr 1796 in Tor Paterno gefunden. Pentelischer Marmor (Welcker). Figurenhöhe, am Abguss gemessen 0,29.

Ein Pyrrhichistenpaar, genau den Typen 47 und 50 entsprechend, nur dass hier das Schwert plastisch dargestellt ist. Zwischen beiden ein Satyr, welcher auch für seine Begleiter die mythische Deutung auf Korybanten fordert. Der Satyr tanzt nach links, in der erhobenen Rechten einen Kranz aus Epheu, in der Linken einen kurzen Thyrsos tragend. — Am Abguss fielen mir die für ein antikes Werk befremdlichen individuellen Züge eines der Korybanten auf. Zoëga dagegen fand hier griechischen Stil, „eine sehr schöne Bildhauerei", welche derjenigen des Frieses No. 30 weit vorzuziehen sei, „wegen der Freiheit und Gewandheit der Figuren und der Niedlichkeit der Behandlung." Von dem Satyr werden wir unten zeigen, dass er eigentlich nicht in unseren Kreis gehört, dass somit dieser Krater eines der wenigen Werke ist, wo sich diese Typengruppe mit fremden Bestandtheilen verbindet. Auf dem folgenden Monumente dagegen ist der Pyrrhichist Typ. 50 mit einer Lieblinglingsfigur unserer Künstler zusammengestellt.

32. Amphora (Form I) in der Villa Borghese. Die ganze Vase ist abgebildet bei Nibby Monumenti scelti della Villa Borghese Taf. 13; der Figurenfries: Annali 1863 Taf. L. Vergl. Beschreibung Roms III 3 S. 241 No. 22; Michaelis in den Annali a. a. O. S. 334. Griechischer, wahrscheinlich pentelischer Marmor. Die Ergänzungen des Frieses sind aus der Abbildung ersichtlich. Oben wird die Darstellung durch Wellenlinien, welche Michaelis zweifelnd Stoffdraperien nennt, abgeschlossen, von denen ein Zipfel hinter Pan herabhängt.[1] Wenn dies der Künstler thatsächlich darstellen wollte, so muss er auf diesen Gedanken infolge eines Irrthums gekommen sein; denn diese Draperie kann nichts anderes sein, als eine missverstandene Wiedergabe derjenigen Linien im Vorbilde,[2] welche hier die Felsgrotte Pans charakterisieren sollen. Auf einem Felsblock, über welchem ein Ziegenfell gebreitet ist, sitzt Pan, anscheinend unbärtig; er spielt auf einer Syrinx mit 10

[1] Herr Prof. Michaelis theilt mir indessen mit, dass im Original diese Linien viel undeutlicher sind als in der Abbildung.

[2] Siehe unten.

oder 12 gleich langen Röhren.[1] Vor dem Felsen steht ein viereckiger Altar. Weiterhin folgen tanzende jugendliche Gestalten, abwechslungsweise ein nackter Jüngling mit Helm, Schild und Schwert, und eine ganz in ihr Himation eingehüllte Jungfrau. Zunächst ein Pyrrhichist, fast von vorne gesehen, halb Pan zugekehrt; er erhebt in der Rechten sein Schwert, den Schild hält er seitwärts hinaus. Dann folgt eine Lücke, in welcher mindestens eine Tänzerin zu ergänzen ist; denn Michaelis schien der freie Raum zwei Figuren zu erfordern. Rechts davon ist ein Theil vom Oberkörper eines Pyrrhichisten erhalten, welcher genau mit Typ. 50 übereinstimmt. Wenn auch die Partien, welche sich infolge der Zerstörung vergleichen lassen, gering sind, so wird man doch mit Michaelis vollkommene Identität mit Typ. 50 annehmen dürfen, weil diese Vase sicher in unsern Kreis gehört, wenn sie auch innerhalb desselben sehr frühe anzusetzen wäre. Es folgt dann die Tänzerin Typ. 34, weiterhin ein Pyrrhichist, mit dem rechten Bein vorschreitend, in der gesenkten Rechten ein Schwert gerade aufwärts gerichtet; der Schild ist in Profilansicht gegeben. Den Schluss des Erhaltenen bildet die Tänzerin Typ. 35. — Die Arbeit nennt Michaelis attisch, äusserst zierlich; die Gewandfiguren erinnerten an Terracotten; trotz flachem Relief rundlich erhoben, hie und da sogar scharfe Ränder für eine stärkere Wirkung. Das Relief stehe auf der Kunststufe der Reliefs von der Akropolis mit Palaestriten (Annali 1862 Taf. M) und mit Tänzerinnen (a. a. O. Taf. N) oder des Lysikratesfrieses; das würde also heissen mit Werken aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Dieser Ansatz scheint aber jetzt Herrn Prof. Michaelis selbst zu hoch gegriffen zu sein; bei erneuter Prüfung schien ihm die Arbeit auf römische Zeit zu weisen. Auch Furtwängler[2] setzt nur das Original der Amphora im 4. Jahrhundert an. — Ob der Künstler an Korybanten und Maenaden oder an attische Pyrrhichisten und Jungfrauen gedacht hat, wage ich nicht zu entscheiden. Später werden wir erfahren, woher die Frauengestalten entlehnt sind: im Vorbild sind es weder mythische Maenaden noch gewöhnliche Mädchen. Eine Parallele für diese Zusammenstellung auf griechischen Monumenten guter Zeit ist mir nicht bekannt; auf einer etruskischen Cista in Paris, welche Schoene in den Annali 1866 S. 184 No. 64 beschreibt, befindet sich Pan in einem Kreise von Jünglingen, die mit Speeren bewaffnet sind, und von Mädchen, welche durch Thyrsen als Maenaden bezeichnet werden.

An die Kitharistin Typ. 37 auf der Amphora des Sosibios schliessen wir an:

33. Dreiseitige Basis im Lateran, Benndorf und Schoene S. 323, wo weitere Litteratur verzeichnet ist, zu der nur Heydemann Verhüllte Tänzerin S. 9 unter U hinzukam. Höhe 0,77. Pentelischer Marmor. — Auf jeder Seite sind drei Figuren angebracht. Typ. 37 trägt hier sehr dicke Sandalen; die Haare der Frau fliessen nicht in conventionellen Ringellinien den Nacken hinunter, sondern hängen, durch ein Band zusammengehalten, ziemlich steif

[1] Die Abbildung wurde in diesem Punkt von Furtwängler Annali 1877 S. 214 berichtigt.

[2] a. a. O. S. 215 Anm. 1 und S. 220.

herab. Sachliche Unterschiede finden sich sonst zwischen beiden Figuren nicht, stimmen sie doch selbst in Nebendingen überein, wie z. B. der Art, wie die Taenie an die Kithara geknüpft ist; wesentlich dagegen unterscheidet sich die Kitharistin auf dieser Basis in stilistischer Beziehung von den übrigen Wiederholungen; doch ist hierüber erst später zu reden. Hinter dieser Frau folgt, indem sie sich an deren Himation hält, eine zweite, entsprechend Typ. 44, welche noch dichter in ihr Obergewand eingehüllt ist, so dass der rechte Arm ganz verdeckt wird und vom linken nur die Hand hervorschaut; sie trägt keine Sandalen. Rechts von der Mittelfigur wendet sich dieser eine dritte Frau zu, welche vor ihrer Genossin her rückwärts tanzt; unter ihren Füssen sieht man dünnsohlige Sandalen. Nach der Angabe im Katalog stemmt sie die Linke in die Hüfte und „hält in der Rechten einen unerkennbaren länglichen Gegenstand, sicher keine Krotalen". Dieser Bemerkung widerspricht eine mir vorliegende gute Photographie. Jener Gegenstand besteht aus zwei gleich langen Stäbchen, welche oben einen dickeren Rand haben; die Länge des Geräths passt durchaus für Krotalen. Was könnte es demnach anderes sein als Krotalen? Unsere Figur kehrt auf einem Tischbein'schen Vasenbilde wieder, dessen Original verschollen ist, abg. z. B. bei Müller-Wieseler II 45, 564: die graziöse Bewegung des linken Beins, während die Last des Körpers auf dem rechten Fusse ruht, stimmt überein, nur mit dem Unterschied, dass hier der linke Fuss den Boden noch berührt; die Haltung der Unterarme ist wesentlich dieselbe. Man sieht daraus, dass an der Relieffigur der linke Arm nicht in die Hüfte gestemmt war, sondern den gleichen Gegenstand hielt, wie die Rechte. Aber ist die Form, wie sie Tischbein gezeichnet hat, für antike Fackeln denkbar? Eine dritte Replik dieser Figur, mit derjenigen Freiheit variirt, welche sich Vasenmaler erlauben, kehrt auf einer bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 24 abgebildeten Vase wieder; auch hier ist der vorgesetzte Fuss leicht aufgestellt und da der Oberkörper etwas nach rückwärts hängt, ist das Mädchen wiederum rückwärts tanzend aufzufassen; hier sind die Krotala vollkommen deutlich und entsprechen in ihrer Form genau denen auf dem Relief.[1] Dass die Relieffigur ursprünglich mit dem Tischbein'schen Vasenbilde, in welchem wir die Fackeln jetzt nur für eine missverstandene Wiedergabe der Krotala halten können, übereinstimmte, ist um so sicherer anzunehmen, als Vase und Basis sicher noch eine, vielleicht sogar eine dritte Figur mit einander gemein haben. — Die zweite und dritte Seite bieten noch ein besonderes Interesse dadurch, dass sie schon in antiker Zeit — und zwar an einer Figur sicher falsch — ergänzt wurden. An der mittleren Gestalt der zweiten Seite war der Kopf restaurirt, gieng aber wieder verloren. Die Bewegung dieser Frau ist nicht gerade anmuthig; sie macht einen kleinen Sprung, hält aber dabei das linke Bein etwas ungeschickt, so dass es jetzt zu kurz erscheint. Die Gliederlage und die Gewandanordnung

[1] Auch ein Metopenbruchstück von Phigalia abg. Brit. Mus. Marbles IV Taf. 34. 2 liesse sich vergleichen.

ist im Wesentlichen die gleiche wie an der Figur rechts auf der Vase, nur dass der Vasenmaler — wenn es nicht Tischbein gethan hat — die Frau auf dem rechten Fuss stehen lässt und ihren rechten Arm nicht entblösst. Wenn man sich das Haar des Mädchens so kurz wie auf der Stackelberg'schen Vase denkt, so lässt sich der Kopf gut im Profil in die vorhandene Aushöhlung ergänzen. Rechts ist eine Tänzerin im Typus 39 angebracht; sie ist in dem Moment aufgefasst, wie sie eine rasche Drehung nach ihrer Rechten ausführt, also fast genau mit der Vase übereinstimmend, nur dass diesmal auf der Vase beide Hände verhüllt sind, während sie im Relief aus dem Gewand hervorschauen. Im Gegensatz zu dieser Figur, welche sich durch leichte und abgerundete Bewegungen auszeichnet, ist die Tänzerin links in der straffsten Anspannung aller Glieder dargestellt; sie hat sich fest in ihren Mantel eingehüllt, so dass ihre Körperformen scharf umschrieben sind. Mit dicht an einander geschlossenen Beinen erhebt sie sich auf die Zehen, den gestreckten rechten Arm bewegt sie nach vorwärts, soweit als es das enge Gewand erlaubt; der linke Arm war vermuthlich in die Hüfte gestemmt. — Auf der dritten Seite befindet sich in der Mitte der Satyr Typ. 20; Reste des Schwanzes und der Hörner sind noch zu bemerken; ursprünglich musste die Figur dem Typus genau entsprechen, so dass der Satyr mit der zurückgestreckten Linken und der vorgestreckten Rechten, welche gleichzeitig den Thyrsos hielt, das Pantherfell fasste. Nachdem der linke Arm abgebrochen war, änderte der Restaurator die Haltung dieses Gliedes vollkommen, indem er sich den Oberarm parallel mit dem rechten gesenkt dachte und dann den linken Unterarm wieder aufwärts führte; die Vertiefung, in welche dieser Theil eingesetzt war, ist noch vorhanden. Bei der neuen Armhaltung bleibt aber die Lage des Pantherfells völlig unmotivirt. Die Herausgeber des Katalogs erwähnen nichts davon, dass hinter der Schulter etwas abgearbeitet sei, doch muss der Oberarm hier nothwendig am Grunde gehaftet haben. Links steht ruhig eine Frau nach rechts gewandt; bekleidet mit Chiton und Himation; ihr Haar ist ziemlich kurz abgeschnitten und vor dem Ende mit einem Band umwunden. Der Katalog gibt an, sie scheine in der Linken denselben Gegenstand zu halten, welchen wir bei einer bereits beschriebenen Figur für Krotalen erklärten; der rechte Arm war, vermuthlich erst im Zusammenhang mit den übrigen Ergänzungen, angestückt und ist jetzt wieder verloren gegangen. Denkt man sich das Aussehen der Figur, als der rechte Unterarm noch vorhanden war, so muss er die linke Hand und den Gegenstand in derselben völlig verdeckt haben, mag man sich den Unterarm in einer Biegung angesetzt denken, in welcher man will. Dieses Verdecken eines Glieds, eine solche Ungeschicklichkeit, möchten wir unserem Künstler nicht zutrauen; wir glauben vielmehr, dass auch diese linke Hand und der Gegenstand in derselben ein Werk des Ergänzers ist. Die Figur stimmt nemlich, abgesehen von dieser linken Hand, genau mit Typ. 38 überein: aus den Falten, welche sich am linken Ellenbogen zusammenschieben, hat der Ueberarbeiter eine Hand hergestellt, aus einem angrenzenden Stück des Unterarms jenen fragwürdigen Gegenstand. Ursprünglich hielt diese Frau mit beiden erhobenen Unterarmen die Flöten an den Mund. Dies ist aus dem Grunde so gut wie

sicher, weil der Typus nach jenem Vorbild wieder hergestellt, uns auch auf dem sogleich zu nennenden Denkmal begegnet und zwar auch hier in Verbindung mit Typ. 37; die Verfertiger der beiden Monumente haben also diese zwei Figuren aus der gleichen Typenfamilie entlehnt. Die Flötenspielerin macht die Musik zu dem Tanze, welchen der Satyr mit einer rechts von ihm befindlichen Maenade aufführt. Die Gruppe der Tanzenden ist gut zusammengeschlossen, aber gerade dadurch wird die Komposition des ganzen Feldes ungleich zerlegt, die Musikantin bleibt isolirt. Auffallend ungraziös, breitspurig, schreitet jene Tänzerin einher; ihre Bewegungen sind geradezu bäurisch plump, ein Zug, der ja an Satyrn häufig hervortritt, an weiblichen Thiasoten mir aber bis jetzt fremd war. Denn Maenaden werden wir diese Frauen trotz des Fehlens charakteristischer Abzeichen nennen müssen; welche andern Weiber könnten mit einem Satyr umherschweifen? Vielleicht hat aber erst unser Künstler diesen Figuren die Bedeutung von Maenaden gegeben, denn Typ. 37 und 38 scheint der Charakter als Musen viel angemessener, wie sie auf dem folgenden Monument auftreten.

Ueber den Charakter der Arbeit bekommen wir sehr verschiedenartige Ansichten zu hören: Brunn nennt den Stil echt griechisch, Conze attisch, dagegen hält Heydemann das Relief für eine gute Copistenarbeit des ersten christlichen Jahrhunderts. Copistenarbeit ist es ganz gewiss, insofern die einzelnen Typen nicht von unserem Künstler erfunden sind; denn in die Zeit des Tischbeinschen Vasenbildes lässt sich die Basis auf keinen Fall hinaufrücken. Aber nun gleich ins erste Jahrhundert u. Z. herabzugehen, kann ich mich nicht entschliessen. Der Zug, welcher in der römischen Kunst seit Augustus so stark hervortritt, das Streben nach Eleganz und schön gerundeten Linien, lässt sich hier fast ganz vermissen. Hier ist diesem Bestreben noch nicht die Naturwahrheit untergeordnet; man verfolge nur die Linien der herabhängenden Haare, wie sie steif aber natürlich herunterhängen. Sosibios glaubte sein Vorbild zu verbessern, indem er jene Linien in zierliches Lockengeringel umsetzte. An manchen Figuren auf der Basis sind die Füsse recht plump; aber das bekümmert unsern Künstler nicht; so hat er es in der Natur gesehen, so giebt er es wieder. Die Ausführung ist in den Fleischpartien weich, an den Gewändern mit grossem Geschick durchgeführt. Wir haben also hier ein Werk vor uns, das noch die gute griechische, speziell attische, Arbeit aufweist, doch andererseits schon in der reproduzirenden Kunstrichtung, zu welcher unsere Neu-Attiker gehören, mitten inne steht. Ich setze dieses Relief ins 2. vorchristliche Jahrhundert; die Begründung dieses Datums soll erst unten gegeben werden, wenn die frühesten Beispiele neu-attischer Werke aufgezählt werden.

Wenn diese Basis uns bis nahe an die Anfänge der neu-attischen Kunstrichtung hinaufführt, so gehört das eben erwähnte Monument mit Typ. 37 und 38 eher an das Ende derselben: hier finden wir auch zum erstenmal das Werk in italischem Marmor ausgeführt:

34. ein Puteal (Form IV), bekannt unter der Bezeichnung als „Jenkins-Vase“, weil das Geräth zu einem Krater umgeformt wurde (s. u.), in Marbury-

Hall. Das Monument wurde in Puteoli gefunden; schon um 1489 kopirte Jucundus die Inschrift (C.I.L. X 1555). Abgebildet bei Müller-Wieseler II 27. 295. Weitere Litteratur aufgezählt von Michaelis, Ancient Marbles S. 511 No. 36. Der echte Theil ist 0,76 hoch; Umfang 2,46. Der Fries enthält eine Darstellung des Paris und der Helena unter der Form einer Hochzeitscene im Brautgemach. Ein Jüngling in phrygischer Mütze, unter welchem wir eben wegen dieser Tracht nur Paris verstehen können, wird von Eros gegen zwei neben einander sitzende Frauen hingezogen; die eine, züchtig verhüllt, schaut verschämt zu Paris auf, während ihr die Nympheutria, hier als Aphrodite gedacht, Muth zuspricht Typ. 48. Hinter ihnen sieht man drei Musen, von welchen zwei, nemlich Typ. 37 und 38, das Epithalamion anstimmen; erst die dritte Figur in dem bekannten Typus der sinnenden Muse, welche sich mit beiden Armen auf einen Felsen oder einen Pfeiler stützt, rechtfertigt die gegebene Benennung der drei Frauen.

Die Charakterisirung der Helena entspricht freilich nicht dem Bilde, wie es die Poesie fixirt hat: dies spricht aber nicht gegen die allgemein angenommene Deutung, sondern nur gegen die Annahme, dass unser Künstler seine Figuren frei komponirt habe. Helena und Aphrodite sind aus einer Hochzeitszene ohne mythologische Beziehung entnommen, wie z. B. die Brautgruppe in der „Aldobrandini'schen Hochzeit“[1] sehr ähnlich wiederkehrt; auch hier sind im Brautgemach drei musizirende Frauen anwesend. Die Art, wie Eros den Paris der Geliebten zuführt, ist wohl nicht ohne Kenntniss von Aëtions Gemälde entworfen, wo die entsprechende Gruppe so beschrieben wird: (Ἔρως) ἕλκει αὐτὸν (Ἀλέξανδρον) πρὸς τὴν Ῥοξάνην πάνυ βιαίως ἐπισπώμενος. Wie auf dem Puteal wurden für Alexandros und Helena Szenen allgemeinerer Bedeutung schon seit den Zeiten archaischer Kunst verwendet: auf streng rothfigurigen Vasen wird die Darstellung der Brautführung durch individualisirende Namensbeischriften zum Raub der Helena umgestempelt.

Die Helena- und die Paris-Gruppe muthen uns unter den Werken der Neu-Attiker etwas fremd an. Aber es liegt hier nur eine seltene Ausnahme von der Regel vor, über die man sich nicht weiter wundern kann, wenn man bedenkt, dass unsere Meister gegen die Kunst ihrer Zeit nicht völlig die Augen verschliessen konnten. Dass das Puteal trotz dieser Anomalien in diesen Kreis gehört, darf uns nicht mehr zweifelhaft sein, nachdem dieselben Gruppirungen auf einem Krater (No. 34 a) zum Vorschein kamen und zwar hier in Verbindung mit archaistischen Gestalten; diese Stilmischung ist aber eines der auffälligsten Merkmale der neu-attischen Werke. Die Beurtheilung der Arbeit des Puteal von Michaelis ist zurückhaltend, weil das Relief so stark übergangen ist, dass wohl nur wenig von der ursprünglishen Oberfläche mehr übrig blieb. Die Gewandung sei trockener behandelt als die nackten Theile, eine Beobachtung, welche sich uns auch bei No. 18 aufdrängte; im allgemeinen sei das Puteal eine gute römische Arbeit, sehr wirkungsvoll, mit ungewöhnlich hohem Relief.

---

[1] Abg. z. B. Sybel Weltgeschichte S. 364.

34a. Krater (Form II) in Scherben auf dem Esquilin gefunden, jetzt ergänzt im neuen kapitolinischen Museum. Abgebildet: Bull. Commun. VIII. 1880 Taf. 6—8 mit der Besprechung von Donna Ersilia Lovatelli-Caetani S. 119 ff. Griechischer Marmor. Antik ist vom Fries: die Helena-Aphrodite-Gruppe Typ. 48 mit Ausnahme vom Oberkörper der Aphrodite; echt aber ist deren Kopf. Eros Typ. 49 hat nur die Oberschenkel verloren, dagegen blieben von Paris nur die Unterbeine und der untere Theil der Lanze übrig. Von den Frauen hinter Henela ist antik nur der Kopf neben dem Pfeiler, welcher selbst nur in seinem obersten Theil echt ist. Hinter Helena sieht man noch einen linken Fuss und Theile der Gewandung einer Frau. Die drei Frauen auf der Rückseite sind echt mit Ausnahme der Unterbeine und der linken Hand des letzten Mädchens. Für die Ergänzung der Helena- und der Paris-Gruppe ist an dem bekannten Relief in Neapel (abg. z. B. Overbeck H. G. Taf. 13,2, Baumeister I S. 636, am besten bei Sybel Weltgeschichte S. 283,) ein Anhalt geboten. Denn die Übereinstimmung der auf beiden Werken erhaltenen entsprechenden Theile geht bis in Einzelheiten, weiter als man nach den ungenauen Abbildungen des Reliefs in Neapel denken würde. So kehren z. B. die Zacken am obern Rande von Paris Stiefeln in beiden Werken wieder; der Schemel unter Helenas Füssen wird beidemale von Löwenbeinen getragen. Diese Übereinstimmung hat aber leider den Ergänzer verführt, nach Analogie der Jenkins-Vase in den engen Raum, welcher zwischen Helena und dem Pfeiler frei ist, drei Figuren von Musen zu pressen, indem er von der falschen Voraussetzung ausgieng, in unserem Monumentenkreis beruhe die Komposition als Ganzes auf Tradition. Die Symmetrie wird durch die Überladung dieser Seite empfindlich gestört. Nach den geringen Resten dieser Gruppe lässt sich nicht einmal mit Sicherheit behaupten, dass hier gerade Musen dargestellt gewesen sein müssten. Von dem archaischen Dreiverein auf der Rückseite ist nur eine Figur durch ein Attribut, eine Blume, ausgezeichnet; ihre Anwesenheit im Brautgemach lässt am ehesten an Chariten denken. Hinter Paris steht ein Baum, ganz in der conventionellen Manier dargestellt, wie sie der älteren attischen Kunst eigen ist; die Virtuosität in der Behandlung des Baumschlags, welche die hellenistischen Reliefbilder erreicht haben, ist hier nicht einmal erstrebt. Die Ausführung scheint, soweit sich nach der kleinen photographischen Reproduktion im Bulletino urtheilen lässt, sorgfältig aber trocken.

Von den Typen der drei signirten Gefässen lässt sich Hermes mit dem Dionysoskind und die Nymphe Nysa zwar in mehreren Repliken nachweisen, dieselben sind aber isolirt und führen keine neuen Figuren unserem Kreise zu.

35. Plattenfragment im Palazzo Albani in Rom. Matz-Duhn No. 3733. Hermes Typ. 14. Abgebildet: Zoëga BR I 3; Welcker Zeitschrift Taf. 6 No. 25; Millin Galérie mythologique 55, 226; Guigniaut, Relig. de l'antiqu. 112, 435; Müller-Wieseler II 34, 395. Vrgl. ausser dem Text zu diesen Abbildungen, Stephani im CR 1861 S. 16 Anm. 3; Heydemann Dionysos Geburt S. 26 Anm. 100. — Höhe 0,68. Breite 0,34. Die ursprüngliche Begrenzung

der Platte ist nur unten in Gestalt einer vorspringenden Leiste erhalten. Keine wesentliche Ergänzung als der linke Fuss. „Der Grund ist merkwürdig rauh gelassen und auch die Arbeit an der Figur nicht bis ins Einzelne durchgeführt, wodurch sich der schon durch das Motiv wachgerufene Eindruck griechischer Arbeit verstärkt. Zoëga denkt sich dieses Stück gewiss mit Recht als Theil einer friesartigen Komposition, welche wir uns nach Analogie des Salpionkraters zu ergänzen haben werden."

36. Fragment im Museo Chiaramonti. Typ. 14, jedoch mit einer kleinen Variation, wie aus einer Bemerkung in der Beschreibung Roms II_2 S. 52 No. 181 hervorgeht: „Hermes mit geflügeltem Haupte . . ." Verzeichnet bei Stephani CR. 1861 S. 17 Anm. 3; Heydemann a. a. O.

37. Reliefplatte im Studio dell' Aquila, Rom. Matz-Duhn No. 4019. Höhe 0,84. Typ. 14 in vertieftem Grunde. Die Beschreibung lautet zwar: „Hermes das Dionysosknäbchen nach links tragend; er ist nur bekleidet mit auf der rechten Schulter geknüpfter Chlamys, die hinten lang niederhängt, vorne aber dient, das vom linken Arme getragene Dionysosknäbchen einzuhüllen, welches er mit der rechten Hand noch weiter festhält. Beide Köpfe fehlen, ebenso die Füsse des Hermes. Die übrigen Figuren links weggebrochen." Demnach würde es sich also um eine Umdrehung des Typus handeln. Vielleicht beruht aber auch die Angabe der Richtung auf einem Irrthum; das möchte ich desshalb annehmen, weil bei der Linkswendung unser Künstler das Knäbchen wohl auf den rechten Arm des Hermes gesetzt hätte.

38. Wenn Benndorf und Schoene, Lateran S. 311 zu No. 443, ein „Puteal mit schönen bacchischen Darstellungen" folgendermaassen beschreiben: „Maenade mit Tympanon, Hermes mit dem jungen Dionysos im Arm, in der bekannten Komposition," so kann damit wohl nur Typ. 14 gemeint sein. Das Geräth sei ungefähr 1867 bei Albano gefunden worden und habe dann im Hofe des Palazzo Chigi[1] gestanden.

38a. Eine weitere Replik enthält ein Puteal im Schlosse der Familie Humboldt in Tegel. Abgebildet: Heydemann, Dionysos Geburt, Tafel, vrgl. S. 26. Den tektonischen Gliedern nach, welche den oberen und unteren Rand bilden, ein sehr sorgfältig ausgeführtes Werk, dessen Verfertiger nach Reinheit der Formen strebte. Nun aber der Fries! Wenn wir das Geringste, was aus den neu-attischen Werkstätten hervorgegangen ist, zusammensuchen, so werden wir kein solches Ungeschick zum zweitenmal nachweisen können. Keine Figur hat ihre gesunden Glieder, verkümmerte Waden, an welchen ganz unverhältnissmässig grosse, schlecht modellirte Füsse sitzen; die Gestalt der Thyrsen gleicht vielmehr Speeren; und wie ist die Chlamys des Satyrs, welcher ein Schnippchen schlägt, zugeschnitten? Sollte es einem Künstler der hadrianischen Zeit, in welche Heydemann das Werk setzt, nicht möglich gewesen sein, mehr Vorbilder für Satyrgestalten aufzutreiben, als dass er genöthigt ist, in einer Komposition von sieben Figuren einen Typus nicht weniger als dreimal zu wiederholen, indem er nur die Attribute der Figur variirt, ihr

[1] In Albano? Wenigstens bei Matz und Duhn nicht erwähnt.

einmal einen Schlauch, dann eine Amphora, endlich einen Stab in die Linke giebt? Verzeih' es mir der heilige Calixtus, welcher in diesem Puteal den Märtyrertod gefunden haben soll, wenn ich in dieser ehrwürdigen Reliquie nur ein abscheuliches modernes Machwerk sehen kann.

38b. Ebenfalls für den Theil einer Replik des Typus 14 ist ein Reliefbruchstück in Athen, Sybel No. 6616, abgebildet bei Ussing, Griechische Reisen und Studien Taf. 2, ausgegeben worden. Dafür lässt sich aber kein zwingender Grund anführen, denn die wenig bezeichnenden Reste der Figur von den Hüften abwärts zeigen Unterschiede gegenüber dem Normaltypus: auf dem linken Schenkel bemerkt man Gewandspuren und der linke Fuss ist nicht in Seiten-, sondern in Vorderansicht gegeben. Daraus wird man zwar nicht mit Friederichs-Wolters No. 1187 schliessen dürfen, dass der Jüngling sich umgewendet habe, denn diese Fussstellung ist bei ausschreitenden Figuren im Relief der Blüthezeit die gewöhnliche, man vrgl. die Friese vom Theseion, von Phigalia u. a., aber die vorgeschlagene Ergänzung kann man höchstens möglich, nicht wahrscheinlich nennen. Auch Heydemann a. a. O. S. 25 hat dieses Fragment aus den Repliken von Typ. 14 gestrichen.

39. Fragment einer Platte in Berlin. Skulpturen No. 899. Heydemann a. a. O. S. 26. Anm. 99. Höhe 0,56. „Griechischer, weisser Marmor. Verwittert, beiderseits abgesägt und ausgebessert. Aus Rom." — Typ. 15, die Nymphe Nysa. — „Gute Kopistenarbeit römischer Zeit." In dem Codex mit Zeichnungen nach Antiken im Kupferstichkabinet zu Berlin befindet sich Fol. 4 No. 10 die Abbildung eines „basso rilieuo di marmo nello spedale di S. Joan. Laterano dalla parte di fuora nella facciata." Rechts sitzt die Nymphe Typ. 15. Der Gegenstand, welchen sie in den Händen hält, gleicht einem Tuche; dasselbe setzt sich guirlandenartig fort nach einem Rundtempel, welcher — nicht viel höher als die sitzende Figur — die Mitte des Reliefs einnimmt. Auf die geöffnete Thür des Tempels zu schreitet von links her ein flötenblasender Satyrknabe; er ist nur bis zu den Knieen sichtbar. Im Hintergrund, zwischen Tempel und Reliefrand, zwei Säulen mit Gebälk, davor ein Baum. — Entweder liegt hier eine thörichte Ergänzung oder ein Pasticcio vor. Zu letzterer Annahme führt der Umstand, das in Florenz ein Relief[1] existirt, welches in der Anordnung der Architektur im Wesentlichen den Gebäuden auf der Zeichnung entspricht. Die Vermuthung, dass das Florentiner Relief und das Fragment in Berlin Theile jenes Pasticcio waren, gewinnt durch das Verhältniss der Dimensionen[2] beider Stücke zu einander an Wahrscheinlichkeit.

40. Mit dem Krater des Salpion im Typ. 45 und mit dem Monument No. 29 im Typ. 46 stimmt eine runde Basis (Form V) in der Villa Albani überein. Abgebildet bei Zoëga BR 96. Vrgl. Friederichs-Wolters No. 2114; Michaelis in den Annali 1863 S. 308; Morcelli-Fea-Visconti No. 74; Beschreibung Roms III 2 S. 459. A.Z. 1867 S. 48 Anm. 5; Braun Ruinen S. 616. —

[1] Dütschke III No. 536. Abgeb. bei Winckelmann Anmerkungen über die Baukunst. Donaueschinger Ausgabe, Atlas Abb. 14; Dresdener Ausgabe I Taf. 15.

[2] Nymphe 0,56, Architektur 0,74.

Pentelischer Marmor. Stark zerrieben. — Gezeichnet im Codex Pighianus Fol. 318 (Jahn No. 106).

Ausser den genannten Typen enthält der Fries noch eine Gruppe zweier Frauen von vorne gesehen. Die ältere rechts, in Chiton und Himation; ihre Armhaltung hat der Zeichner des Pighius richtiger wiedergegeben, als der Zoëga's: beide Arme sind im oberen Gelenk gesenkt, der rechte Unterarm läuft wagrecht vor, so dass von der Hand aus die Falten des Himation senkrecht herabfallen; die Haltung des linken Arms ist auch in der Zeichnung des Codex nicht klar, war aber jedenfalls nicht wie bei Zoëga über die Brust gelegt; aus den später zu nennenden Wiederholungen sehen wir, das der linke Arm gerade herabhieng. An diese Frau lehnt sich eine schlankere jugendliche Gestalt an; sie scheint nur mit dem Himation bekleidet zu sein, das fast den ganzen Oberkörper bis zu den Hüften unbedeckt lässt. Da der Marmor aber stark gelitten hat, so wäre es wohl möglich, dass das Mädchen ursprünglich einen dünnen Chiton trug, ja man glaubt auf der Zeichnung des Codex Pighianus unter dem rechten Arm noch einige Falten wahrzunehmen. Für die Deutung dieser beiden Gestalten ist jedenfalls von ihrem Altersunterschied auszugehen, welcher ungefähr dem Verhältniss von Mutter und Tochter entspricht. Daran kann nicht einmal der Umstand irre machen, dass — wie wir später sehen werden — auf attischen Grabsteinen dieser Typus für Geschwister verwendet wird. Die schon von Zoëga ausgesprochene Deutung auf Demeter und Kora hat Overbeck[1] noch weiter dadurch gestützt, dass er Beispiele für eine so leichte Bekleidung der Kora beibringt. Die Figur, welche sich an den von Epheu oder Weinreben umrankten Baum anlehnt, Typ. 45, hielt Zoëga und ihm folgend einige Andere für männlich. Die Brust ist so zerstört, dass ihre Form keine Entscheidung bringen kann. Aber die Proportionen dieser „schmalschultrigen, breithüftigen und kurzbeinigen" Gestalt lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich um das „schönere Geschlecht" handelt und die Repliken dieser Figur hat ja auch noch Niemand für einen Mann erklärt. Schwieriger zu beantworten ist die Frage, wie die Frau zu benennen sei; an Komodia, was Petersen für die Replik auf dem Salpionkrater vorschlug, ist nicht zu denken. Ich weiss für sie keinen Namen; nur so viel wird man behaupten dürfen, dass es sich um eine Figur aus dem eleusinischen Kreis handeln muss; denn abgesehen von τὼ θεὼ kehrt der Dreiverein Typ. 46 auf einem Weihrelief aus Eleusis (s. u.) wieder. Auf dem Votiv ist ihre Bedeutung als Nymphen nicht zweifelhaft. Da gegen die gleiche Benennung dieser Figuren im Fries der Basis nichts spricht, so scheint es mir unnöthig für sie mit Petersen[2] die Namen der Nymphen, Horen oder Chariten bereit zu halten.

Damit sind die Typen in freiem Stil, welche uns auf den drei signirten Marmorgeräthen begegneten, mit ihren Repliken zusammengebracht. Nun wären noch Verwandte der archaistischen Gestalten auf der Amphora des

[1] Kunstmythologie III S. 514.

[2] Oesterr. Mitth. 1881 V. S. 54.

Sosibios aufzusuchen. Die charakteristische Figur des Hermes Typ. 1 lässt sich leicht auf mehreren Reliefs entdecken:

41. Runde Basis (Form V) im Capitol. Abgebildet: Winckelmann Mon. Ined. I 38. Bottari, Museo Capitolino IV 56. Angaben über die Marmorsorte und Maasse fehlen. — Hermes, Typ. 1, vor einem Altar, also auch darin mit Sosibios übereinstimmend, Apollon Typ. 2, und Artemis Typ. 3. Ueber die Ausführung notirte sich Herr Prof. Michaelis: „Ziemlich rundes, kräftiges Basrelief. Die etwas derbe Arbeit, von ferne wirkend, aber im Einzelnen ohne Feinheit und Leben, macht römische Entstehungszeit unzweifelhaft."

42. Plattenfragment, ursprünglich auf allen Seiten umrahmt, in Berlin. Skulpturen No. 893. „Von der langen Insel bei Smyrna." Höhe 0,855. Grosskörniger, bläulicher Marmor. Wieseler in den Göttinger Nachrichten 1874 S. 15. — Apollon Typ. 2, Artemis Typ. 3. — „Anscheinend nicht allzu später Zeit."

43. Oblonge Platte in der Villa Albani. Abgebildet: Zoëga BR 100. Vrgl. Beschreibung Roms III 2 S. 509. Höhe 0,785, Breite 1,42. Hermes Typ. 1, Athena Typ. 4, doch trägt sie hier die Lanze geschultert, Apollon Typ. 2, Artemis Typ. 3.

Eine weitere Replik des Hermes Typ. 1 bringt wieder neue Typen in diesen Zusammenhang:

43a. Viergötter-Basis von der Akropolis, abgebildet Mon. In. VI 45, Welcker A.D. V Taf. 5 vrgl. Sybel No. 5010. Michaelis in den Athen. Mitth. I S. 298. Friederichs-Wolters No. 421. — Pentelischer Marmor. Auf jeder Seite eine Götterfigur: Hermes Typ. 1, Athena Typ. 4, Zeus Typ. 5, endlich Hephaistos mit leicht umgeworfenem Himation, welches eine Schulter bloss lässt; er hält mit beiden Armen seinen Hammer. Typ. 5 erklärt Michaelis für Dionysos, weil sich der Stab in seiner Hand am oberen Ende verdicke, den Uebergang zum Laubknauf des Thyrsos bilde. Dieser Theil ist schlecht erhalten; was man noch erkennen kann, entspricht aber genau der Replik des Typus auf dem folgenden Monument, wo die Bekrönung vollkommen deutlich erhalten ist; auch hier erkennt man die Verdickung, darüber einen knospenartigen Aufsatz, welcher nicht der Bekrönung eines Thyrsos, sondern nur der eines Skeptron entspricht. Damit ist wohl die Benennung als Zeus gesichert. Aus der Art, wie die Klammerspuren auf der Oberfläche angebracht sind, stellte Michaelis fest, dass die Seite mit Hephaistos die Hauptansicht des Monuments bildete. Die gegenüberliegende Seite mit Zeus ist zwar als Hauptseite nicht ausgeschlossen, da es sich nur darum handelt, dass die Klammern symmetrisch zu jener Seite stehen. Trotzdem wird sich ein Gedanken, der mir die Zusammenstellung dieser Gottheiten zu erklären schien, nicht einleuchtend machen lassen: Hephaistos hält nemlich sein Beil nicht lediglich als Attribut, sondern mit beiden Händen wie zum Schlage bereit. Die Auswahl der Götter würde zur Scene der Athenageburt wohl passen. Wenn ein Künstler seine Komposition in dem Maasse schematisch gliedert, wie es bei der parataktischen Anordnung der Fall ist, so ist es nur eine weitere Konsequenz dieses Absehens von dem wirklichen Verlauf des Vorgangs, wenn auch der Moment der Scene nicht scharf gefasst und „proleptisch" bereits Athena dargestellt

wird. Die vorgeschlagene Deutung scheint mir am nächsten zu liegen für alle diejenigen archaistischen Figurenreihen, in welchen Hephaistos unmittelbar Zeus gegenüber steht. Ob der Künstler in allen Fällen ein echt griechisches Werk durchweg genau wiedergegeben hat und nicht etwa aus mangelndem Verständniss für seinen Stoff im Einzelnen Irrthümer hereingebracht hat, ist wieder eine andere Frage.

Die gleiche Athena und der gleiche Zeus begegnen uns auf

44. einer runden Basis (Form V) des Museo Torlonia. Katalog der Sammlung von P. E. Visconti vom Jahr 1883 No. 501. Abgebildet nach einer Zeichnung Rauchs bei Welcker Zeitschrift Taf. 3 No. 11, und in der photographischen Publikation des Museums, welche nicht in den Handel kam.[1] Vrgl. Welcker a. a. O. S. 234. Schreiber in der A. Z. 1879 S. 67. Welcker sah das Monument noch in der ehemaligen Werkstatt Cavaceppis, welche damals — die Zeitschrift erschien 1817 — in den Besitz des Fürsten Torlonia übergieng. So ist auch die Basis schon in dem Inventar von dessen Antiken, welches Guattani in den Jahren 1817—1822 aufstellte, erwähnt.[2] — Höhe des Ganzen 1,22; Frieshöhe 0,90. Nach Welcker pentelischer, nach Visconti carrarischer Marmor. Ausser dem Zeus Typ. 5 und der Athena Typ. 4 enthält der Fries den beiden andern zugewandt als dritte Figur eine Frauengestalt in Chiton mit gegürtetem Ueberschlag. In der Linken hält sie das Scepter während sie mit der Rechten eine Schale vorstreckt. Der Kopf ist zerstossen. Es kann wohl nur Hera sein. Zu beachten wäre noch, dass diese letzte Gestalt, wie Welckers ausdrücklich bemerkt, in freierem Stile gehalten ist als die beiden anderen.

45. Rechteckige Platte. Capitol. Matz-Duhn No. 3641. Abguss in Würzburg No. 97. Athena Typ. 4.

46. Platte. Museo Archeologico. Mailand. Heydemann Oberitalien S. 32 No. 11. Dütschke V No. 1027. Heydemann: „Archaisirendes Relieffragment mit einem Gott (die rechte Hand weggebrochen; Hermes oder Hephaistos?) und Athena, welche in der gesenkten Linken den Helm hält und in der Rechten die Lanze geschultert", also Typ. 4 mit der Variante wie auf dem Monument No. 43. „Machte mir einen sehr verdächtigen Eindruck; Wieseler (Götting. Nachr. 1874 No. 23 S. 556) hat dagegen keinen Anstoss genommen."

Durch den Satyr mit dem Krater auf der Schulter Typ. 21, welchen wir von der Basis im Louvre (No. 26) her kennen, lässt sich wieder eine ganze Reihe von Monumenten anknüpfen:

47, Dreiseitige Basis (Form VIIa) im Giardino Barberini in Palestrina. Matz-Duhn No. 3663. Ausser Typ. 21, welcher nur insofern eine kleine Variation aufweist, als die Erhöhung, auf welche der Satyr seinen Fuss stellt, nicht als Felsblock, sondern als eine Treppe von drei Stufen behandelt ist, von denen die oberste die beiden anderen an Höhe wesentlich überragt, ab-

[1] Herr Prof. Helbig war so freundlich, sein Exemplar zu einer gezeichneten Nachbildung, welche für mich angefertigt wurde, zur Verfügung zu stellen.

[2] Vrgl. Documenti Inediti II S. 332 ff. besonders S. 342.

gesehen von diesem Typus ist die Basis auf einer der übrigen Seiten mit der Figur einer Maenade geschmückt, welche in der Hauptsache den Niken von den choragischen Monumenten entspricht. Nach rechts gewendet giesst sie eine sehr hoch erhobene Kanne aus; im linken Arm liegt ihr Thyrsos geschultert; sie trägt einen Chiton mit hoch gegürtertem Ueberschlag; in der Formenbehandlung fehlen archaische Reminiscenzen fast ganz. Diese treten um so stärker hervor an der Figur auf der dritten Seite: Typ. 10, Dionysos im Profil nach links, bekleidet mit Chiton und dem von Studniczka so genannten ionisirenden Peplos, dazu trägt er noch um beide Arme geschlungen den in archaischer Zeit so beliebten schmalen Shawl, dessen Endigungen in scharf geschnittenen Schwalbenschwänzen rechts und links abstehen, anstatt gerade herunter zu hängen. In der Linken hält er senkrecht den Thyrsos, in der vorgestreckten Rechten einen Kantharos. Von seinem bärtigen Haupte fallen drei steife Locken herunter. Diese Figur war bei unsern Künstlern beliebt, sie kehrt nicht weniger als 4mal wieder.

48. Dreiseitige Basis (Form VIIc) in der Villa Borghese. Abgebildet Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese Taf. 13; vrgl. Beschreibung Roms III 3 S. 241; ausserdem konnte ich eine Zeichnung des Monuments und Notizen über dasselbe von Herrn Prof. Michaelis benützen. — Höhe 1,00. Pentelischer Marmor. Der Typus 10 zeigt hier die Abweichung, dass Dionysos nicht den Kantharos, sondern einen Apfel in der Rechten trägt (Beschr. Roms). Das Haar des Gottes wie das der beiden anderen Figuren ist in der Form des Conze'schen Krobylos aufgebunden. Der über den rechten Unterarm herabhängende Shawl läuft in einen schematischen Schwalbenschwanz aus. Die zweite, bei Nibby abgebildete Seite zeigt eine Figur, welche im Wesentlichen Typ. 11 entspricht; in dem linken Arm ruht ein einfacher Stab. Nach der Beschreibung Roms: „Merkur mit einem Caduceus ohne Schlangen." Die Deutung auf Hermes kann um so weniger zuversichtlich ausgesprochen werden, als in einer Replik das angebliche Kerykeion mit einem Pinienzapfen bekrönt ist. — Auf der dritten Seite „Venus mit einer Blume" nach der Beschreibung Roms, nach Nibby: „Venere porta fiori." Eine Bemerkung von Herrn Prof. Michaelis erlaubt die Figur mit Typ. 12 zu identifiziren; den Stil charakterisirt er folgendermassen: „Die Reliefs sind flach, aber ohne Feinheit, hie und da sogar etwas plump, namentlich in den Proportionen der Figuren und in der Bewegung; auch nichts weniger als fein gearbeitet."

49. Zeichnungen im Codex Pighianus Fol. 296 (Jahn No. 112) und im Codex Coburgensis (Matz No. 92). Nur die erstgenannte von denselben ist mir bekannt. Die Zeichnung giebt sich als Nachbildung eines Frieses auf flacher Platte zu erkennen, denn die Umrahmung ist angegeben; bei Kandelabern, Vasen u. a. giebt der Zeichner auch die Form des Geräths wieder. Jahn identifizirte die Zeichnung mit

49a einem Krater (Form II) in Neapel. Aus der Sammlung Farnese. Bei Piranesi Vasi (1778) I 23 noch als im Palazzo Farnese befindlich abgebildet; ferner bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 13 und 316 No. 4; Gar-

giulo Raccolta Taf. 41, 42; vrgl. Gerhard und Panofka Neapel S. 111 No. 373; im Inventar des Museums von Neapel aus dem Jahr 1805, abgedruckt in den Documenti Inediti IV S. 201 No. 46 heisst es von dem Krater: „eccellente per la sua conservazione." — Griechischer Marmor. Höhe ungefähr 0,70. Die Figuren der Zeichnung stimmen mit denjenigen des Kraters überein mit einer Ausnahme, der Frau hinter Dionysos Typ. 10. Mit ihrer sonderbar verzerrten Gewandanordnung unterscheidet sie sich so wesentlich von der Relieffigur, dass, wenn der Zeichner die Vase kopirte, er diese Figur als eigene Erfindung hinzugethan haben müsste. Diese Annahme wird aber dadurch ausgeschlossen, dass auf dem folgenden Monument eine jener Frau in der Zeichnung ziemlich genau entsprechende Figur wiederkehrt. Da eine Figur der Zeichnung mit der entsprechenden des Kraters nicht übereinstimmt, diese Figur des Pighianus aber zur Typengruppe unserer Reliefs gehört, da ferner die Zeichnung nach einer Platte gemacht zu sein scheint, so ist die von Jahn vorgeschlagene Identifikation nicht haltbar. Wir müssen vielmehr ein verschollenes sechsfiguriges Relief konstatiren, dessen Kunde wir lediglich den Zeichnungen verdanken.

Der Krater habe „Anfechtungen seiner Echtheit" erfahren wegen der zahlreichen Eigenthümlichkeiten seiner Arbeit und Darstellung; ferner wegen des „geriefelt erhobenen Grundes" bemerken Gerhard und Panofka. Diese Bedenken theile ich vollkommen. Zu den unten zu besprechenden Sonderbarkeiten in der Vasenform, kommen noch verdächtige Einzelheiten hinzu; so z. B. dass die von den Köpfen der beiden männlichen Figuren herabfallenden Haarsträhne nicht als Locken sondern als Zöpfe gebildet sind. Das Geräth ist sehr glücklich gebrochen: von sämmtlichen Figuren werden nur die Füsse abgeschnitten, drei senkrechte Brüche stören den Eindruck des Ganzen kaum. Dabei ist die Arbeit, welche sich nach einer Photographie wenigstens am Dionysos beurtheilen lässt, von einer Flauheit und Unsicherheit im archaistischen Stil, wie sie sich sonst nicht wieder nachweisen lässt. Herr Prof. Michaelis charakterisirte sich den Stil vor dem Original folgendermaassen: „Aengstlich, unfrei, unbeholfen, neben entschiedenem Streben nach zierlicher Eleganz". Den Kopf des Dionysos, mit ganz unantikem Bartschnitt, bedeckt eine verkümmerte phrygische Mütze; der Krobylos ist ganz unverstanden wiedergegeben. Es ist nicht wahrscheinlich, dass die Artemis — mit der Mondsichel über der Stirne — hinter Dionysos ohne Kenntniss der polychromen Statuette[1] entstand; diese wurde 1760 gefunden und erst 1778 lässt sich der Krater in der Publikation von Piranesi nachweisen[2]. Zwischen den beiden genannten Jahren wird die Vase entstanden sein, mit Benützung des verschollenen Reliefs, vielleicht ein Werk von Piranesi selbst, dessen Spezialität ja gerade derartige Geräthe waren.

---

[1] Friederichs-Wolters No. 442. Studniczka in den Röm. Mitth. 1888 III S. 277 Taf. 10.

[2] Die Identifikation mit einem im Inventar der Sammlung Farnese vom Jahr 1697 angeführten Stück scheint mir nicht sicher genug, um die Existenz des Gefässes schon in früherer Zeit zu constatiren. Denn hier (Docum. Ined. II S. 381) ist nur die Rede von „un vaso di marmo istoriato ed intagliato con due manichi".

50. Platte im Louvre, aus der Villa Albani. Froehner No. 205. Abgebildet bei Montfaucon, Antiqu. expliq. I 2 Taf. 175 1. S. 268 (ohne Angabe des Aufbewahrungsorts); Clarac II 132, 110; Bouillon III Basreliefs 26. 7; Piroli, Musée Napoléon II 24; Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 316. 5. Vergleiche Kekulé Kunstmuseum No. 62. Friederichs-Wolters No. 434. — Höhe 0,329. Breite 0,447 (Clarac). Der angebliche Hermes Typ. 11, hier deutlich mit einem Thyrsos versehen, führt einen Chor von drei Frauen an; die ihm zunächst folgende trägt Blumen im Bausche ihres Gewands, Typ. 12. Die nächste Frau dreht dem Beschauer halb den Rücken zu; ausser einem einfachen Chiton ist sie noch mit einem um die Arme geschlungenen Shawl bekleidet, welcher in stark gekrümmte Schwalbenschwanzenden ausläuft. In der erhobenen Linken hält sie Zweige, welche sich botanisch kaum bestimmen lassen dürften, die Rechte reicht sie einer folgenden Genossin, welche geradezu schraubenförmig ihre Glieder verdreht. Die Rechte fasst die Hand der Vorgängerin, den linken Fuss setzt sie vor den rechten und dreht gleichzeitig die linke Schulter nach rückwärts. In der linken Hand trägt sie mit zierlich gespreizten Fingern eine Traube. Ihre Gewandung besteht ausser dem Chiton aus einer Art von ‚ionisirendem Peplos.' — Hier können wir den Frauen auch Namen geben: Blüthe, Zweig und Frucht, diese Attribute lassen keinen Zweifel, dass es sich um die Horen handelt und zwar hier noch nicht um die Horen als Vertreterinnen der Jahreszeiten, sondern ihre Attribute charakterisiren sie nur im Allgemeinen als die Beschützerinnen des Wachsens und Gedeihens. Der vorausschreitende Mann wird von den Erklärern Dionysos genannt; Dionysos als Führer der Horen ist eine echt griechische Vorstellung, welche auf alte Vorbilder zurückgehen kann[1]. Wir haben aber gesehen, dass ein anderer Typus dieser Gruppe ebenfalls Anspruch auf den Namen Dionysos erheben kann. Die Schwierigkeit löst sich am einfachsten durch einen Gedanken von Herrn Prof. Michaelis, welcher annimmt, dass zwei Dionysostypen im Vorlageschatz vorhanden waren und nun aus Unkenntniss auch gelegentlich verbunden wurden. So etwas ist unseren Künstlern wohl zuzutrauen.

51. Runder Altar (Form V) in Wilton House. Michaelis Ancient Marbles S. 672 No. 1. Höhe 0,96. Durchmesser 0,57. Italischer Marmor, undurchsichtig, mit deutlichen schwarzen Flecken und Adern. Ursprünglich enthielt der Fries 4 Figuren, welche an den Endpunkten zweier senkrecht auf einander stehenden Durchmesser angebracht waren; eine derselben ist aber völlig zerstört. Dionysos Typ. 10, nach einer Skizze von Herrn Prof. Michaelis zu urtheilen, wesentlich strenger stilisirt als gewöhnlich; die Zickzack-Falten scharf ausgeprägt. Der Bart ist lang und spitz; um den Kopf läuft ein schmales Band, oben am Thyrsos flattern Taenien. Ein kleiner weiblicher Panther folgt dem Gotte und springt an dessen Tyrsos empor. „Seine Zeichnung ist frei und weich, so dass sie auffallend vom Stil der übrigen Figuren absticht; er scheint dazu bestimmt, den leeren Raum zwischen zwei Figuren auszufüllen. Dann folgt die Hore des Frühlings" — wenn man hier spezialisiren darf —

[1] Vrgl. Thraemer in Roschers Lexikon I. S. 1069 und 1149.

Typ. 12, doch viel schematischer stilisirt; die gefältelten Chitonränder erscheinen wie bei der Athena Typ. 4 vor der Contur des rechten Beines. Sie trägt einen bis auf die Füsse reichenden wollenen Chiton, oben mit breitem Saum, über ihm einen zweiten langen Chiton und wieder über diesem einen kurzen quer gegürteten Mantel; die Stirne schmückt eine hohe Stephane. Dann folgt die Lücke und hinter dieser die „Winter-Hore“ Typ. 13 „durch die vollständige Verhüllung charakterisirt“; „die losen Theile der Gewandzipfel stehen sehr steif ab“. Das Himation ist über den Kopf gezogen, lässt aber deutlich den Haarschopf durchscheinen, ein Detail, welches auf der Zeichnung des Pighianus wiederkehrt.

Der Typus des Hermaphroditen (18) auf dem Pisaner Krater No. 17 lässt sich noch zweimal, leider aber nur vereinzelt, nachweisen:

52. Platte mit convexem Grund im Besitz des Conte Baracco, früher Steinhäusers. Matz-Duhn No. 3688. Abgebildet: Annali 1882 Taf. W. Kieseritzky a. a. O. S. 271. Höhe 0,58, Breite 0,45, Figurenhöhe 0,55. Griechischer Marmor (Duhn), ähnlich dem pentelischen (Kieseritzky). — Typ. 18, nur das Gewand energischer stilisirt. Was der nach unten sich verbreiternde Stab, welchen die Figur in der Linken trägt, zu bedeuten habe, ist nicht klar. „Sehr flaches Relief, nicht voraugusteisch“.

53. Platte in Athen, Akropolis-Museum. Sybel No. 5038. Abgebildet: Annali 1882 Taf. V. Kieseritzky a. a. O. S. 268. Plattenhöhe 0,43, Breite 0,32, Figurenhöhe 0,345. Fundort: Dionysostheater. Typ. 18, doch lässt sich hier nicht sicher entscheiden, ob wirklich ein Hermaphrodit gemeint ist, weil die Brüste sehr zerstossen sind. Statt des räthselhaften Geräths erscheint hier ein Thyrsos mit Bändern. Die Platte ist rechtwinklig zugeschnitten und für den Ansatz zugerichtet. Nach Kieseritzky kann die Arbeit nicht jünger sein als das 3. Jahrhundert v. u. Z., eher älter, weil die künstlerische Behandlung auf die beste Epoche weise.

Wie eine leichte Variation des Hermaphroditentypus 18 nimmt sich die Beschreibung des folgenden Reliefs aus:

54. Krater-Fragment. Villa Fiorelli in Rom. Matz-Duhn No. 3689 „Bruchstück einer grossen Marmorvase, unten, links und rechts unvollständig. Höhe 0,44. — Ein Satyr tanzt nach rechts, um den Hals ein hinten niederfallendes Fell gegürtet, über der linken Schulter, von dem vertikal aufwärts gehenden linken Arm gehalten, ein Thyrsos mit Taenien. Der rechte Arm geht nach unten nieder, ebendahin richtet sich der Blick; langes Haar, aber kein Kranz. Rechte Hand und Unterbeine fehlen. Oben läuft ein Weinkranz ringsum.“ — „Schöne Arbeit griechischen Charakters“.

55. Die Flötenspielerin Typ. 38 und der Satyr Typ. 22 kehren auf einer Amphora (Form I) in Neapel wieder. Abgebildet: Museo Borbonico VII 9; Gargiulo Raccolta I 53, 54, besser bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 45; Müller-Wieseler II 44, 549, vrgl. Winckelmann, Nachrichten von den neuesten herkulanischen Entdeckungen S. 81 (Donaueschinger Ausgabe der Werke II S. 280). Bayardi Catalogo S. 290 No. 914. Gerhard Prodromos S. 290. Gerhard und Panofka, Neapel S. 107 No. 368. Fundort: Herculaneum. Griechi-

scher Marmor. Höhe 0,66 (Gerhard). Paul Hartwig, welcher die Vase für mich untersuchte, hält das Relief für überarbeitet; daraus würden sich einige Absonderlichkeiten an demselben am leichtesten erklären. Die Komposition des Frieses ist hier nicht mit Rücksicht auf die bei der Amphorenform durch die Henkel deutlich markirte Vorder- und Rückseite gegliedert, sondern ohne Mittelpunkt in fortlaufender Reihe angeordnet. Auf der einen Seite steht rechts Dionysos in dem von der Dresdener Basis her wohl bekannten Typus des „Priesters mit dem Besen" Typ. 6; doch trägt er hier keinen Kranz im Haar, sondern ein Diadem; zwei Locken fallen auf die Brust herab. Der Thyrsos hat hier einen kugelförmigen Knauf. Nach linkshin folgt eine Gruppe von vier Figuren, Pan im Tanze mit drei Nymphen und zwar geht der Reigen um einen Gegenstand herum, welchen man nach Analogie der bekannten Nymphenreliefs und besonders nach einer unten zu nennenden Replik dieser Gruppe auf einem Votivrelief in Berlin (Skulpturen No. 712) für einen Altar halten möchte. Winckelmann fasste die Darstellung gewiss nicht richtig auf, wenn er angiebt, das mittlere Mädchen kniee auf einem Weinschlauch; „stando sopra di un basso cippo" beschreibt sie Bayardi ebenso falsch. Die Gestalt dieses Gegenstands ist ganz regelmässig und stellt nicht voll eine Halbkugel dar. Es kann sich also auch nicht um den Schild des Pan handeln, wie es der Verfertiger eines Kraters im Louvre (Clarac II 145, siehe unten im Abschnitt über die Fälschungen) aufgefasst hat; denn dazu wäre die Wölbung zu stark. Wenn dieser Theil des Reliefs nicht erst durch den Ueberarbeiter seine jetzige Gestalt bekommen hat, so kann es sich nur um eine missverstandene Wiedergabe des Altars auf dem Vorbild handeln. Pan, dessen Haltung und Gewandanordnung im Wesentlichen Typ. 16 entspricht, nur dass er wiederum wie auf dem Krater in Pisa (No. 17) mit dem Pferdefuss, statt mit Bocksbeinen ausgestattet ist. Auf der Photographie bemerkt man nemlich nichts davon, dass die Hufe, wie es in der Abbildung angegeben ist, gespalten wären; die Entlehnung dieses Glieds vom Bock oder vom Ochsen — nach Gerhard sind es „entschiedene Ochsenfüsse" — könnte ja wiederum nur durch ein Missverständniss des Künstlers hervorgerufen sein. Pans Rechte hält nicht die Syrinx, sondern ist in das Panderfell gewickelt, welches seinen ganzen Körper bedeckt. Eine Tatze des Fells fasst eine Nymphe, welche in ziemlich grosser Entfernung hinter Pan her schreitet; sie trägt einen feingewellten Chiton mit Halbärmeln, darüber das Himation. Was von Zipfeln an diesem Gewandstücke vorhanden ist, steht spitz ab; sogar das Gewandende, welches beim Umlegen des Mantels über die linke Schulter gelegt wird, ist, was sich in Wirklichkeit gar nicht ausführen liesse, noch einmal hervorgezogen, um die für das Auge unseres Künstlers so erfreuliche Form des spitzen Winkels darzubieten. Die Frau erhebt die linke Hand, als ob sie ihren Mantel über der Brust zierlich anfassen wollte. Zwischen dieser Figur und Pan, hinter dem Altar, befindet sich ein Mädchen, welches nach links schreitet, das Gesicht aber rückwärts Pan zuwendet. Ihr Haar ist unter einer Haube verborgen; die Kleidung besteht, wie es scheint, aus Chiton und ionisirendem Peplos, doch sind beide Gewandformen sehr unklar ausgedrückt.

Gerhards Abbildung hat sonderbarer Weise die Arme dieser Figur fortgelassen, trotzdem ihre Haltung, wie ich aus einer Photographie sehe, vollkommen deutlich ist. Beide Arme sind leicht abwärts gestreckt, die Finger der flach gehaltenen rechten Hand bewegen sich gegen den Himationzipfel des Mädchens links hin, aber ohne ihn zu berühren; vom linken Arm sieht man zwar noch den Unterarm, die Hand verschwindet aber hinter Pan. Rechts von Pan ergreift die dritte Nymphe eine Tatze seines Fells; sie schreitet lebhaft nach links, den linken Fuss vorgesetzt; ihr feinfaltiger Chiton ist fast vollkommen verdeckt vom Himation, dessen Zipfel im Rücken steif abstehen und das oben einen Plissé-Umschlag hat. Hinter dieser Gruppe steht eine Flötenbläserin entsprechend Typ. 38. Weiterhin eine Maenade, ganz von hinten gesehen. Ihre Arme sind fast ganz gleichmässig bewegt, im Oberarm gesenkt, im Unterarm erhoben; die Rechte hält senkrecht einen Thyrsos mit der Spitze nach unten, die Linke einen unkenntlichen Gegenstand, welcher bei Gerhard ziemlich richtig wiedergegeben ist. Der bekränzte Kopf ist ins Profil nach rechts gedreht. Ein Himation, welches nur die Beine bedeckt, ist mit einem Zipfel über den linken Unterarm geworfen, während man nicht weiss, wo das andere Ende bleibt, das erst dem Gewand seinen Halt geben müsste. Weiter nach links folgt ein Satyr im Typ. 22; ausser dem Panther ist von dem Fell der Zipfel im Rücken und der, welcher von der Hand aus absteht, fortgelassen. Der Thyrsos hat hier einen geraden Stab. Um den Kopf des Satyrs ist ein Kranz gewunden. Hinter ihm eine Maenade nach rechts; mit Typ. 45 hat sie nur die Art, wie sie das Tympanon hält, gemein. Die Kleidung besteht aus Chiton mit Ueberschlag und einem um die Arme geschlungenen Shawl, dessen Enden im Winde flattern. Im Einklang mit der freien Wiedergabe einiger Typen steht die Benutzung von Figuren, welche überhaupt nicht in unseren Kreis gehören, wie der Maenade in der Rückenansicht; sie stammt aus dem Bilderkreis der Sarkophag-Skulptur.[1] Soweit sich nach der Photographie urtheilen lässt, ist die Formenbehandlung äusserst leblos; in diesen Puppen stecken keine Knochen, die Gewänder sind ganz schematisch, willkürlich behandelt.

Die beiden Tänzerinnen, Typ. 34 und 35 der Amphora No. 32, mussten mindestens noch eine Genossin gehabt haben. Aus dem folgenden Monument ergiebt sich der Typus derselben.

56. Hekataion der Sammlung Torlonia. Katalog von Visconti (1883) No. 150; hier ist das Monument wieder als „fusto triangolare di candelabro" angesprochen, trotzdem Schreiber bereits in der Archaeologischen Zeitung 1879 S. 74 No. 148 ausgesprochen hatte, dass es sich um einen Hermenpfeiler handle. Vrgl. ferner Petersen in den Oesterr. Mitth. V. 1881 S. 38 unter f; Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 10 unter a; Benndorf in den Röm. Mitth. 1886 S. 115. In der photographischen Publikation der Sammlung ist auch dieses Monument aufgenommen; eine Zeichnung darnach liegt mir vor. — Italischer Marmor (Schreiber). Höhe 0,38. Es ist ein prismatischer Pfeiler mit abgestumpften Kanten, auf welchen letzteren oben sich die Löcher für

[1] Vrgl. Becker Augusteum III Taf. 113.

die χεῖρες befinden. Der Pfeiler war ursprünglich von der dreifachen Hekatebüste bekrönt; von dieser sind aber nur noch die langen auf die Brust herabfallenden Locken übrig. Auf den drei Breitseiten, also unter der Brust je einer Büste sind in sehr hohem Relief drei in grosse Himatien gehüllte Tänzerinnen dargestellt, von denen uns zwei als Typus 34 und 35 bereits bekannt sind, nur dass hier hinter 35 drein ein Hund springt. Die dritte Frau, Typ. 36, ist unter den publicirten Figuren am ähnlichsten der Tänzerin auf einer rothfigurigen Vase, abgebildet bei Heydemann Pariser Antiken S. 4. Beidemale ist die nach links gewendete Figur so dicht in ihr Himation eingewickelt, dass nur das Gesicht heraus schaut. Das Relief unterscheidet sich von der Vase nur dadurch, dass der rechte Oberarm nicht gehoben sondern gesenkt ist, so dass jetzt nur die Hand auf der Brust liegt; im Relief stützt die Frau ihren linken Arm auch nicht in die Hüfte, sondern derselbe hängt gerade herab, auch wallt hinten das Gewand nicht so weit zurück, dafür wäre auf dem schmalen Pfeiler kein Raum. Die Bewegung ist nicht gerade graziös, aber lebendig aufgefasst: die Tänzerin schnellt sich auf beiden Fussspitzen empor; daher sind die Extremitäten so eng zusammengehalten, der linke Arm hängt schlaff herab, durch das plötzliche Heben des Körpers sinkt der Kopf in den Nacken. — Die Ausführung nennt Schreiber höchst sorgfältig und zierlich; Benndorf spricht von einem „lavoro finissimo, che specialmente per la tecnica del rilievo crederei dell' attica rinascenza, in istile del quarto secolo." Der Zeichnung nach würde ich das Monument noch für eine echt griechische Arbeit gehalten haben; die Ausführung hat etwas Frisches, die Gewandfalten sind nicht so regelrecht gelegt, als wir es an unseren Monumenten gewohnt sind. Aber wenn der Marmor italisch ist, so wird ja das Werk sofort tief herunter gerückt. Wir haben es also nur mit einer ungewöhnlich guten Kopie zu thun. — Wie sind aber hier die drei Erauen zu benennen? Denn hier in dieser engen Verbindung mit dem Hekatebild und dem attributiv beigesellten Hund, lässt sich nicht wie bei der Borghesischen Amphora an gewöhnliche Sterbliche denken. Petersen, welcher die Hekataia und die um dasselbe tanzenden Mädchen in den Oesterr. Mitth. V 1881 S. 39—44 behandelt hat, kommt zu keinem bestimmten Resultat, ob Nymphen, Charitèn oder Horen. In unserem Falle ist, glaube ich, wegen des Hundes die Beziehung auf die in 3 Gestalten aufgelöste Hekate nicht zu verkennen; bei keinem der anderen Dreivereine liesse sich der Hund rechtfertigen. Andererseits wird man bei einem Votivrelief aus Athen (s. u.), auf welchem die eine der Tänzerinnen mit Pan in dessen Höhle vereinigt ist, nur an Nymphen denken dürfen. Der Typus würde also in verschiedener Bedeutung verwendet und damit ist einer allgemein giltigen Erklärung der Boden entzogen.

57. Kandelaber-Basis (Form VII d) nur aus Zeichnungen im Codex Pighianus Fol. 314 (Jahn No. 99) und im Codex Coburgensis (Matz No. 77) bekannt. Die Zeichnung in einem Codex aus dem Ende des XV. Jahrhundert im Eskurial[1] Fol. 21 enthält: „Ara, nymphes, dans les angles des sphinx avec

[1] S. Justi bei Müntz, Les antiquités de la ville de Rome aux 14. 15. et 16. siècles S. 159.

des griffes." «a Thiboli.» Die Beschreibung der Basis stimmt mit unserer Nummer überein, auch ist mir keine andere Basis dieser Form bekannt, deren Figuren man auf Nymphen beziehen könnte, ausser der vorliegenden; die Identification ist also wahrscheinlich. Erwähnt wird das Monument von Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 10 unter W. — Typ. 34—36; letzterer genau entsprechend der Figur auf dem eben genannten Hekataion.

58. Vielleicht nicht hierher, sondern eher in den Kreis der Vorbilder gehören zwei aus einem Relief ausgesägte Figuren, welche in zwei Seiten eines Pfeilers der Sammlung zu Ince eingelassen sind. Abgebildet: Engravings of the monuments at Ince Taf. 27, vrgl. Michaelis Ancient Marbles S. 373 No. 218. Auf dem einen Stück die Tänzerin Typ. 34; auf dem andern ein Jüngling nach rechts, im Himation, welches die rechte Schulter frei lässt, die linke Hand liegt auf der Brust, die rechte ist vorgestreckt. Demnach ist es wohl das wahrscheinlichste, dass beide Figuren einem Votivrelief entnommen sind, in welchem der Jüngling einen Adoranten darstellte; dass die Tänzerin auf einem sicheren Votivrelief aus Athen wiederkehrt, ist bereits erwähnt. Die Arbeit wird von Michaelis als hübsch und frisch bezeichnet: Frische ist aber gerade diejenige Eigenschaft, welche unseren Monumenten im Gegensatz zu echt griechischen Werken so empfindlich abgeht. Die Höhe beträgt 0,41, Relieferhebung 0,06. Pentelischer Marmor.

59. Die Tänzerin Typ. 39 begegnet uns wieder im Verein mit dem neuen Typus 33 auf zwei Platten, welche 1862 im Dionysostheater zu Athen ausgegraben wurden, jetzt im Central-Museum. Die Platte mit Typ. 39 abgebildet: Revue Archéologique N. S. XVII 1868 Taf. 2 S. 89; Sybel Weltgeschichte S. 365. Der Typ. 33 ist karrikirt in der Ἐφημερίς 1862 Taf. 26 3 und 27. Vrgl. Sybel Athen No. 311 und 312. Heydemann, Verhüllte Tänzerin S. 9 unter S. Die Platten haben nur unten einen schmalen vorspringenden Rand; die Breite derselben misst 0,63; die Höhe des Relief mit Typ. 33 — nur hier ist die volle Höhe erhalten — beträgt nach Sybel 1,12. Pentelischer Marmor. Der Reliefgrund ist concav, bis zu 0,05 vertieft. Die Platten zeigen an den oberen Ecken, soweit dieselben erhalten sind, Klammerlöcher. Wenigstens für eine der Platten werden von Sybel Stossflächen auf beiden Seiten angegeben. Wenn der Reliefgrund concav behandelt ist, so können die Platten nicht unmittelbar in gerader Linie an einander gestossen sein, weil dann zwischen je zwei Figuren ein Rand vorgesprungen wäre. Bei dieser Anordrung müssten die Platten durch architektonische Glieder von einander getrennt gewesen sein, zwischen je zwei Tänzerinnen ein Pilaster wie bei den borghesischen Tänzerinnen (No. 61) und dem Fragment eine Terracotta-Vase abgeb. Kekulé Terracotten von Sicilien Taf. 88. Ueber den Platten und Pfeilern weg wäre dann ein Epistyl gelaufen. Falls aber die Aushöhlung des Reliefgrunds regelmässig ist und im Durchschnitt ein Kreis-Segment darstellt, worüber die Beschreibungen keinen Aufschluss geben,[1] so könnte man die Reliefs unmittelbar an einander stossen. Gerade der Fundort im Theater

[1] Rhusopulos in der Ἐφημερίς a. a. O. τὸ ἀνάγλυφον ἐποιήθη ἐκ λίθου πεντελικοῦ ὑποκοίλου, ὡς τὰ σκεβρωμένα ὑπὸ τοῦ ἡλίου σανίδια τῶν τραπεζῶν.

dürfte dafür sprechen, dass die Platten in einem Kreise anzuordnen wären und vielleicht eine Balustrade im Zuschauerraum gebildet hätten. Diesen nahe liegenden Gedanken hat schon Boetticher in seinem Verzeichniss der Gipsabgüsse 2. Aufl. No. 122 ausgesprochen.

Das eine Relief stimmt mit Typ. 39 ganz genau überein, auf dem andern ist Typ. 33 leicht umgebildet, aber so dass man deutlich sieht, dass nicht das Relief in Athen, sondern das folgende im Museo Chiaramonti das Original treuer wiedergiebt. Das zeigt besonders die Art, wie bei der Figur aus dem Dionysostheater das Gewand um Hals und Schulter angeordnet ist: die Verhüllung des Hinterkopfs, wie auf dem römischen Relief, passte unserem Künstler nicht; er liess desshalb diesen Theil des Gewands in den Nacken herabfallen, verstand aber dabei nicht die veränderte Faltenlage genügend zu motiviren. Verändert ist auch noch die Schrittstellung, indem hier die Frau nicht den linken Fuss vorstellt; der eng zusammengeschlossenen Beine wegen wird die Bewegung hier so aufzufassen sein, dass die Frau tanzend auf beiden Fussspitzen sich erhebt. Trotz dieser Abweichungen benützte unser Künstler aber doch das gleiche Vorbild wie der Verfertiger des römischen Reliefs; das zeigt die Uebereinstimmung in der eigenthümlichen Haltung der linken Hand und die Anordnung der beiden Gewandbausche über dem linken Unterarm. Die Arbeit ist tüchtig, in den Gewändern schon etwas trocken, während die Fleischtheile weich und lebendig behandelt sind. Heydemann setzt die Ausführung in die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts u. Z.; meiner Ansicht nach ist dieser Ansatz etwa um zwei Jahrhunderte zu spät, wovon unten, wenn die frühesten Beispiele der neu-attischen Kunstrichtung zusammengestellt werden, geredet wird.

60. Wahrscheinlich reiner bewahrt ist Typ. 33 auf Fragmenten im Museo Chiaramonti. Abgebildet: Museo Chiaramonti I Taf. 44 No. 1—3. Pistolesi Vaticano IV. 51. Penna, Villa Adriana IV. 126. Vrgl. Beschreibung Roms II 2 S. 80 No. 642. Braun Ruinen Roms S. 280. Gerhard in der A. Z. 1845 S. 99. Kekulé Kunstmuseum No. 243. Petersen Oesterr. Mitth. V. 1881 S. 61. Heydemann Verhüllte Tänzerin S. 9 unter T. Friederichs-Wolters No. 1876. 1877. — Figurenhöhe 0,67 (nach Visconti). Pentelischer Marmor. Erhalten sind Fragmente von zwei umrahmten Platten. Dieser profilirte Rahmen läuft nur oben, links und rechts (wo er indessen nicht erhalten ist) herum. Unten eine glatte, etwas stärker vorspringende Leiste. In dem grösseren Fragment a folgt auf die Frau Typ. 33, welche übrigens nicht, wie es der Abbildung nach scheint, eine genähte Haube, sondern das gewöhnliche Kopftuch trägt, eine Figur fast ganz von vorne gesehen, in eng anliegendem Chiton mit langen Aermeln und dem Himation, welches nur den rechten Arm und Schulter frei lässt. Der Körper ruht auf dem rechten Bein, das linke ist seitwärts gestellt; die linke Hand legt sie an die Hüfte, die Rechte fasst und lüpft das Himation. Welcker und Kekulé halten diese Figur für männlich. Die Brust ist allerdings sehr schwach entwickelt, das Gleiche ist aber auch bei der vorausgehenden Frau der Fall. Die Auffassung der genannten Gelehrten ist vielleicht dadurch beeinflusst, dass in manchen Abgüssen des Reliefs, diese Figur mit

einem kurzhaarigen Kopf versehen ist; dieser Kopf ist aber im Original gar nicht vorhanden. Das zierliche Anfassen des Gewandes beweisst allein schon, dass es sich nicht um einen Mann handeln kann. Von einer dritten Figur ist nur die rechte Hand mit dem vom Himation bedeckten Unterarm erhalten; die Formen der Hand lassen auch hier wieder keinen Zweifel, dass es sich um eine Frau handelt. Dieselbe hält eine kleine Kanne, welcher ein unverhältnissmässig grosser Strahl von Flüssigkeit entströmt. Auf dem kleineren Fragment b sieht man nur Kopf und Oberkörper bis unter die Brust eines nach rechts gewendeten Mädchens. Sie ist bis hoch an den Hals in ihr Himation gehüllt; ihre Haare hat sie einfach aus dem Gesicht gestrichen; dieselben fallen im Nacken tief herab. — Einer Deutung sind nur die Frauen auf dem grösseren Stück a zugänglich. Leider lässt sich nicht sicher bestimmen, ob mit diesen 3 Figuren die Komposition auch wirklich abgeschlossen war; zur entgegengesetzten Annahme liegt übrigens kein Grund vor, so dass wir annehmen dürfen es sei ein Dreiverein von Mädchen dargestellt. Wenn wir die Erklärung als „Hierophant und Hierodule" bei Seite lassen, so denken Friederichs-Wolters an eine bakchische Prozession; Petersen erklärt sie für Nymphen mit Kannen gleich den Wolken des Aristophanes. Diese letzte Erklärung ist von den vorgeschlagenen entschieden die beste. Denn das Ausgiessen des Kruges kann nicht als Opferspende gefasst werden, andernseits verbietet die züchtige Erscheinung dieser Frauen den Gedanken, dass sie wie der trunkene Dionysos z. B. in dem Vasenbild bei Millingen Vases Coghill Taf. 6 während des Komos gegen ihre eigene Absicht das köstliche Nass vergeuden. Dieses kleine Kännchen ist kein bakchisches Maass und am wenigsten wäre erklärt, warum sich aus diesem zierlichen Gefäss ein solcher Strom ergiesst. Das Räthsel löst sich sobald wir das Attribut symbolisch auffassen, entsprechend dem Thaugefäss der Eos,[1] den Krügen der Hyaden.[2] Ist es zu verwundern, wenn wir auf einer unter dem Einfluss attischer Kunst stehenden Darstellung Aglauros, Pandrosos und Herse begegnen? Die Thauschwestern werden wir diese Frauen am besten nennen.

Diese Deutung würde eine Combination der beiden Platten mit dem Fragment in der gleichen Sammlung, auf welchem die Erichthoniosgeburt (unten No. 104) dargestellt ist, sehr nahe legen, zumal da Stil und Dimensionen übereinstimmen. Aber die Bodenleiste unter den Figuren auf dem Erichthoniosfragment ist schmäler als die auf dem Stücke a; auch wird ein verschiedener Fundort für die verschiedenen Fragmente genannt, eine Angabe, die sich allerdings nicht wird halten lassen. Die Fundnotiz geht auf eine Angabe von Visconti und Guattani im Museo Chiaramonti I S. 104 Anm. zurück. Dort wird von dem kleineren Fragment b und dem Stück mit der Erichthoniosgeburt gesagt: „che già esistevano al Vaticano", nemlich schon bevor die Platte a mit den Resten der drei Figuren in die Sammlung gelangte

---

[1] Z. B. auf dem Panzer des Augustus von Primaporta; mit Hydrien häufig auf Vasen.

[2] Auf der Vase des Python abgebildet: Monuments Inédits de la Section Française I Taf. 10 = Duruy Histoire des Grecs II S. 714. Engelmann, Beiträge zu Euripides I. Berlin 1882. S. 5.

durch Kauf von Antonio Gastaldi. Weiter heisst es dort von jenen älteren Inventarstücken: „forse provengono dalla villa Adriana Tiburtina.“ Nun kann es aber ja überhaupt nicht fraglich sein, dass die Fragmente a und b ursprünglich zusammen gehörten; das beweist das genau übereinstimmende Profil des Rahmens, die Maasse und die Arbeit. Für das Fragment a scheint aber die Herkunft aus der Villa Palombara auf dem Esquilin gesichert zu sein — nach den Angaben von Francesco Cancellieri, Dissertazioni sopra la statua del discobolo scoperta nella villa Palombara S. 51 ff.,[1] wo ein Verzeichniss der Fundgegenstände aus der Villa gegeben ist — wenn aber Fragment a dorther stammt, so ist jedenfalls dort auch Fragment b gefunden, denn die Fragmente a und b gehören zu zwei getrennten aber als Gegenstücke gearbeiteten Reliefs. Das Erichthoniosfragment könnte, falls der Unterschied in der Breite der Bodenleiste kein Hinderniss bietet, mit b zu verbinden oder etwa auch als Bruchstück einer dritten zugehörigen Platte zu betrachten sein.

61. Fries im Louvre, die „Borghesischen Tänzerinnen“, vielleicht unter allen antiken Reliefs von den Künstlern der Renaissance bis in die neuere Zeit am höchsten geschätzt und am meisten nachgeahmt. Abgebildet: Perrier, icones tabularum Taf. 20, darnach Bartoli Admiranda (1693) Taf. 63. Visconti, Monumenti scelti Borghesiani Taf. 25. Bouillon II 183. (Die beiden zuletzt genannten Abbildungen sind die besten.) Clarac II 163. 259. Meyer, Abbildungen zur Geschichte der bildenden Künste Taf. 8. Höhe nach Clarac 0,719. (Ich mass am Abguss in Bonn 0,75. Figurenhöhe 0,62.) Länge 1,876. — Vor einer durch Pilaster gegliederten Wand erscheinen 5 Mädchen in chormässigem Tanze, jede in der Mitte eines Intercolumniums. Die drei Mädchen, vom linken Rand aus gerechnet, schreiten nach links, die beiden andern nach rechts. Schon daraus kann man sehen, dass das Relief nicht vollständig ist. Denn die Strenge der Composition, welche in diesem Fall durch die architektonischen Glieder noch verschärft wird, verlangt Symmetrie. Die Herausgeber nehmen an, dass rechts und links noch weitere Figuren folgten, weil die beiden äussersten Frauen ihre Hände nach einer Genossin auszustrecken scheinen. Leider existiren keine genauen Angaben über die Ergänzungen, wesshalb sich über jene Annahme nicht absprechen lässt; übrigens strecken die beiden äussersten Mädchen ihren Arm nicht so weit aus, als die übrigen, welche sicher ihre Hände mit denen ihrer Genossinnen verbanden. Auf jeden Fall fehlt aber links ein Pilaster. Nach Bouillons Text sind die Köpfe entweder modern oder von einem Ueberarbeiter entstellt; neu ist der linke Arm der ersten Figur links; dessgleichen fast alle stark vom Grunde erhobenen Füsse. Jene Pilaster erheben sich über einer durchlaufenden Balustrade; interessant ist die Bildung ihrer Kapitelle, welche nicht alle Abbildungen richtig wiedergeben. Ueber drei ungezackten Akanthosblättern erscheint in der Mitte ein Kalathos, aus

[1] Cancellieri berichtet gestützt auf Fea's Angaben: „Vi furono trovati anche de' Frammenti di un Bassorilievo, di sublime lavoro, rappresentanti Giovani paneggiate; ora nel nuovo Braccio del Museo Pio-Clementino“ etc. Die Schrift erschien 1806, also ist mit dem „nuovo Braccio“ das Museum Chiaramonti gemeint, worauf mich Herr Prof. Michaelis aufmerksam macht.

welchem ein weicher Stoff hervorquillt: von „corbeilles de fleurs“ wird in Bouillons Text gesprochen. Blumen sind jedenfalls im Einzelnen nicht herausgearbeitet, wie ich aus dem Abguss sehe, vielmehr wird es Wolle sein, was aus dem Korb hervorragt. Die Stelle der ἕλικες am korinthischen Kapitell vertreten hier zwei Vögel. Bei Bouillon sind dieselben wie Tauben gezeichnet; mir machten sie im Abguss den Eindruck von Käuzchen und nachher sah ich, dass es so auch Visconti's Zeichner aufgefasst hat. Ueber den Kapitellen zieht sich ein Architrav in drei Fascien hin. — Die Kleidung der Mädchen besteht theils aus dem dorischen Peplos mit ungegürtetem Ueberschlag, theils aus dem Chiton mit dem Himation darüber. Vier von diesen Jungfrauen kehren auf anderen Denkmälern wieder, nemlich Typ. 40—43; von dem Krater in Pisa (No. 17) her kennen wir schon 42 und 43; Typ. 40 war auch auf dem Monument No. 28 verwendet, und zwar in beiden Fällen mussten wir die Frauen für Maenaden erklären. Hier liegt für eine mythologische Deutung kein Grund vor; um was für Mädchen es sich thathsächlich hier handelt, können wir aber erst später erörtern, wenn gleichzeitig von dem benutzten Vorbild die Rede ist. Stark erhobenes Relief, bei dem einzelne Glieder frei hervortreten. Die Arbeit ist nicht gerade fein, doch werden einige von den hässlichen Köpfen und den plumpen Füssen auf Rechnung des Ergänzers zu schreiben sein. Das Vorbild wird kaum jünger sein als die Balustrade des Niketempels; auf unserem Relief sind die Gewandmotive einfacher und die Proportionen kürzer.

62. Die zwei Mädchen, Typ. 41 und 42, welche nach entgegengesetzter Richtung auseinander schreiten, enthält ein Fragment in der Villa Panfili, Matz-Duhn III No. 3498. Auch hier ist der Grund durch Pilaster gegliedert, und zwar durch solche korinthischer Ordnung. „Neu: Theile vom Grunde über der ersten“ Typ. 42, „die untere linke Ecke, die den rechten Fuss der ersten mit begreift; die sich in unserem Relief nicht berührenden Hände und unteren Theile der Arme.“ Aus Notizen Paul Hartwig's, welche von einer Skizze des Malers Fehr begleitet waren, ersehe ich, dass die Pilaster an sich breiter und enger aneinander gerückt sind, als auf dem Relief im Louvre. Maasse liessen sich nicht nehmen, weil das Relief hoch oben im Casino eingemauert ist. Hartwig und Fehr schätzten die Breite auf 1,00, die Höhe auf 0,75, demnach würden die Dimensionen mit den Borghesischen Tänzerinnen so ziemlich übereinstimmen. Matz nennt die Arbeit schön.

63. Typ. 40 und 41 enthält ein Relief in Florenz, Uffizien. Dütschke III No. 531. Abgebildet: Winckelmann, Monumenti Inediti 147. Das Citat Dütschkes: „Mongez-Wicar, Galérie de Florence (1789) I. 2. Lfrg.“ wo dieses Relief als „Electre, Clytemnestre et Chrysothémis“ abgebildet sein soll, kann ich nicht nachsehen. Gezeichnet im Codex Pighianus Fol. 320 (Jahn No. 49) und im Codex Coburgensis (Matz No. 33). Höhe 0,73, Breite 1,12. Weisser, feinkörniger Marmor (Dütschke). — Die kritische Frage ist bei diesem Relief sehr verwickelt und wird es noch mehr durch die mangelhaften und falschen Angaben Dütschkes. Die drei Fragmente, welche jetzt zu einem Ganzen verbunden sind, zeigt Winckelmanns Abbildung noch getrennt. Der Restau-

rator gab der Figur links den Oberkörper und verband das Fragment links (immer nach Winckelmanns Abbildung) mit der Hand auf dem mittleren Stück. Diese Verbindung scheint er mit Recht vorgenommen zu haben, denn beide Reste entsprechen für sich allein schon den gleichen Theilen von Typ. 40. Ganz anders steht die Frage mit dem unmittelbaren Anschluss des Fragments rechts. Dütschke behauptet zwar, die Ergänzung habe das Richtige getroffen, indem sie den vor der mittleren Figur flatternden Gewandzipfel mit der dritten Frau in Zusammenhang brachte, dieser einen rechten Arm gab, im Oberarm gesenkt, im Unterarm gehoben, und eine Hand, welche jenes frei flatternde Gewandende fasst. Dütschke ist aber im Irrthum. Winckelmann bemerkt im Text ausdrücklich: „basso rilievo della villa Medici, che propongo così in pezzi come ivi si vede." Der rechte Arm in der jetzigen Haltung hätte aber nicht spurlos vom Reliefgrund verschwinden können; Winckelmanns Abbildung müsste also ungenau sein. Gegen diese Annahme spricht aber die Unwahrscheinlichkeit dieser Ergänzung; denn 1. würde der Gewandzipfel in der Hand nach links flattern, während der Rock dieser Frau nach rechts geweht wird. Und wie könnte denn bei der Art, wie das Himation umgeworfen ist, an jener Stelle ein Zipfel zum Vorschein kommen? 2. bedarf es jener Ergänzung gar nicht; der rechte Arm fehlt nicht, nur fanden ihn der Ergänzer und Dütschke nicht. Die Frau hat ihre mit dem Himation umwickelte rechte Hand über das linke Handgelenk gelegt, eine schön zusammengeschlossene Haltung, wie sie auf griechischen Werken sehr beliebt ist.[1] Dass so die Darstellung aufzufassen ist, geht auch noch aus einer bisher übersehenen Beschreibung Winckelmanns hervor, welche vor der Ergänzung und Ueberarbeitung des Reliefs abgefasst und in einem Brief an Muzel-Stosch vom 1. November 1760 enthalten ist (Donaueschinger Ausgabe der Werke X S. 450): „In der Villa Medicis hat ein Basso-rilievo in einer Kammer beständig unter anderm Kram gelegen, welches izo allererst hervorgezogen und von wenigen gesehen worden, weil es an einem Ort stehet, wozu Sainte Odile[2] selbst den Schlüssel hat. Es ist ohne Ausnahme das allerschönste erhobene Werk, welches sich in Rom findet, und übertrift noch dasjenige, welches in der Villa Borghese stehet, die sogenannten Tänzerinnen oder Göttinnen der Stunden (le Ore) und der Schönheiten in 5 Figuren.[3] Jenes Relief besteht aus drei Stücken, zwo ganzen weiblichen Figuren, und dem untern Theile einer dritten. Alle drei sind bekleidet. Die schönste Figur ist in Profil, ganz in einen Mantel auch sogar die Hände eingewickelt, voller Betrübniss und ohne Hauptschmuck. Ihre Haarflechten sind nicht oben auf den Kopf gewickelt, sondern gehen über der Stirn herum, nach Art eines Diadema. Die andere Figur ist in Faccia und tanzet. Diese ist eine Frau und jene ein

[1] Vrgl. Wiener Apparat der griechischen Grabreliefs, Τράχονες 4 = Kumanudes, ἐπιγρ. ἐπιτύμβ. No. 2916; die Artemis auf der Vase Overbeck Heroengallerie Taf. 29 No. 7; den παῖς Annali 1876 Taf. M; eine Frau Museo Gregoriano II 31. No. 1a und besonders nahe verwandt eine Gestalt auf der Vase CR 1860 Taf. 1.

[2] Toskanischer Minister s. Justi Winckelmann II 1 S. 17.

[3] Unsere No. 61.

Mädchen. Das Stück der dritten Figur zeiget ebenfalls eine tanzende Figur an. Aus den Händen, welche man ausser diesen Figuren auf den zwei grösseren bei der Figur sieht, muss wenigstens noch eine ganze Figur dagewesen sein, so dass dieses Werk vier Figuren gehabt." Damals nahm also Winckelmann noch nicht an, dass sich die Hand auf dem mittleren Fragment mit der Frau links verbinden lasse. Winckelmanns spätere Deutung der Figur rechts auf Elektra, in Trauer nach ihres Vaters Ermordung, und der auf sie zu tanzenden Frau als Klytaimnestra ist höchst gezwungen. Wir haben keinen Grund, für diese Gestalten eine andere Deutung zu suchen als für die Borghesischen Tänzerinnen.

Eine andere Schwierigkeit, welche die Kritik dieses Reliefs bietet, haben wir noch nicht berührt. In der Zeichnung des Pighius ist der rechte Arm des Mädchens rechts gesenkt vorgestreckt zur Vereinigung mit der Hand der Tänzerin in der Mitte. Unter der rechten Schulter unserer Figur hervor flattert ein Gewandstück ganz unmotivirt nach links: es ist also hier eine ähnliche Combination der drei Fragmente versucht, wie sie jetzt das ergänzte Original bietet. Diese Ergänzung kann aber nicht thatsächlich ausgeführt gewesen sein,[1] sondern stammt lediglich von dem Zeichner her; noch weniger ist anzunehmen, dass er das Original in besser erhaltenem Zustande gesehen hätte, als es Winckelmann vorfand. Die linke Hand der mittleren Figur ruhte unter der Rechten ihrer Genossin; wenn also diese Rechte der Hauptsache nach erhalten war, so hätte nicht die darunter liegende Linke der Frau in der Mitte wegbrechen können, wie es die Zeichnung angiebt. Eben, weil dieses Glied fehlt, so hat der Zeichner nicht eine alte, falsche Ergänzung copirt, sondern der rechte Arm und die Verbindung des flatternden Gewandzipfels mit der Frau rechts existirte bloss in seiner Zeichnung; weil er ebenso wenig als Dütschke die rechte Hand zu entdecken vermochte, ergänzte er willkürlich diesen Arm. Um das Maass der Verwirrung voll zu machen, giebt Dütschke an, bei der mittleren Figur sei „die linke Hand mit dem halben Oberarm" modern; wegen dieses „mit" wird es wohl „Unterarm" heissen müssen; dann stimmt der Umfang der Zerstörung[2] mit der Pighianischen Zeichnung überein. Nur weiss man dann wieder nicht, warum Winckelmann's Zeichner jene Hand nur bis zu den unteren Fingergelenken wiedergab. Denn, wenn er eine Ergänzung vornahm, so wäre es doch das Natürliche gewesen, dass er dann die Hand vollständig wieder hergestellt hätte.

64. Den Typ. 40 stellt ein Relief in der Glyptothek zu München dar. Abgebildet: Venuti Monumenta Matthaeiana II49 2. Brunn No. 145. Höhe 0,72. Breite 0,50. Griechischer Marmor. „Ergänzt sind der Kopf, der rechte Vorderarm mit dem Attribute und theilweise auch die Attribute in der linken Hand; ein Theil des Grundes und der linke Rand des Reliefs." „Die Aehren in ihrer Linken, die tanzartige Bewegung und der Umstand, dass hinter ihr ursprünglich wohl noch andere Figuren folgten, lassen in ihr vielmehr eine

[1] Wenigstens nicht in Marmor; denkbar wäre, worauf mich Herr Prof. Michaelis aufmerksam macht, dass die Restaurationen in Stucco hergestellt waren.

[2] Herr Prof. Michaelis notirte sich vor dem Original nur, dass die linke Hand neu sei.

Hore, als Ceres erkennen.“ Vom Normal-Typus unterscheidet sich die Figur nur dadurch, dass der Chiton nicht von der rechten Schulter herunter geglitten ist, sondern bis an den Hals die Brust verdeckt. Wahrscheinlich sind die Aehren nur ein Zipfel vom Himation einer vorausgehenden Frau, welcher durch Ueberarbeitung die Gestalt eines Aehrenbüschels bekam. Zu einer sicheren Entscheidung über diesen Punkt konnte ich indessen nicht kommen, weil die Platte hoch oben in schlechtem Licht eingemauert ist.

65. Zwei Figuren der dreieckigen Basis im Lateran (No. 33), eine der Frauen, Typ. 44, mit einem daselbst verwendeten Satyr, Typ. 20, kehren wieder auf einem Puteal (Form IV) im Louvre. Das Wiederkehren dieser Verbindung ist auffallend, weil dann auch hier die Frau als Maenade gedacht sein muss, wozu doch ihre züchtige Verhüllung, ihre zahmen Bewegungen und der Mangel an dionysischen Attributen nicht stimmen wollen. Abgebildet: Maffei, Museum Veronense Taf. II 3; Piroli, Musée Napoléon II 25; Clarac II 139 und 130 No. 141; am besten bei Bouillon III Candélabres etc. Taf. 11. Alte Zeichnungen finden sich im Codex Berolinensis, Fol. 8 No. 19, mit der Beischrift: „sono scolpite di basso rilievo intorno al pilo di marmo nelle case Della Valle.“ Die Aufnahme giebt Manches vollständiger, als es jetzt am Original zu sehen ist; die Unterschiede sollen bei der Beschreibung der einzelnen Figuren genannt werden. Eine andere Zeichnung enthält der Codex Pighianus Fol. 323 (Jahn No. 105): „Caesii cardinalis“. Froehner verzeichnet das Werk unter No. 88 und giebt als Provenienz die Villa Borghese an. — Parischer Marmor. Höhe 0,56. Umfang 1,52. Abgesehen von den genannten zwei Typen, lernen wir hier lauter Figuren kennen, welche uns in neu-attischen Werken nicht wieder begegnen. Das Centrum der Composition bildet eine Figur im Kitharoden-Kostüm mit grosser Kithara (auch abgebildet bei Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie, Taf. 21 No. 14); im Codex Pighianus ist das Gesicht, von vorne gesehen, erhalten. Der Kitharspieler kann nur Apollon sein,[1] wenn auch seine Verbindung mit dem bakchischen Thiasos auffallend erscheint. Um Apollon herum tanzen abwechslungsweise ein Satyr und eine Maenade. Rechts folgt eine dem Gott zugewendete Bakchantin, in einer etwas zaghaften Stellung, als tanzte sie nach rückwärts; sie ist anscheinend nur mit einem Chiton bekleidet; einen Shawl, welcher zurückflattert, hält sie in der erhobenen Rechten; mit der Linken fasst sie zierlich ihr Gewand oberhalb des rechten Knies. Der Kopf, welcher im Cod. Pigh. noch erhalten ist, bietet sich in Vorderansicht dar. Dann kommt ein nackter Satyr nach rechts, weit, und zwar mit dem linken Bein voraus, ausschreitend. Der Oberkörper ist fast ganz nach vorne gedreht, sein rechter Arm hängt gerade herab und im Cod. Berol. ist noch die Hand mit halb geschlossenen Fingern erhalten; der linke Arm, über dessen oberen Theil das Pantherfell geworfen ist, bewegt sich schräg aufwärts und hält, nach der gleichen Zeichnung einen kurzen Stab wagrecht, der wohl nur der Rest eines Thyrsos sein kann. Der Zeichner sah auch noch den Kopf, welcher rückwärts gewendet war; in der

[1] Als solchen fasst ihn auch Overbeck auf, Kunstmythologie III S. 269 No. 23.

Abbildung des Cod. Pigh. ist diese Figur genau so fragmentirt, wie im Stiche Bouillons. Am nächsten verwandt scheint die Figur auf dem Monument No. 54 zu sein. Es folgt Typ. 44. Die Frau hält in der Linken einen Gewandzipfel; es würde sie einige Mühe kosten, von ihrem eigenen Himation ein solches Stück zu fassen: hier erscheint dieses Motiv unnatürlich; man sieht daraus deutlich, das die Figur aus einem Zusammenhang gerissen ist, in welchem sie das Gewand einer vorausgehenden Figur so in der Hand hielt, wie es die lateranische Basis zeigt. Weiter rechts der Satyr, Typ. 20, etwas vereinfacht, besonders ist das Pantherfell kleiner gerathen; offenbar weil der Raum zu knapp war; aus dem gleichen Grunde blieb auch der Thyrsos in der Rechten fort. Die Bewegung ist matter, lebloser als im Normaltypus. Der Kopf dieser Figur fehlt schon in den alten Zeichnungen. Die folgende Frau in Chiton und Himation, nach links gewandt, während sie den Kopf zurückdreht, wiegt sich auf ihrem rechten Bein; die Linke ist an die Hüfte gelegt, den rechten, ganz ins Gewand gewickelten Arm schwingt sie nach oben. Zwischen ihr und Apollon tanzt nach rechts ein Satyr, dessen um den Hals geknüpftes Pantherfell hinten fast bis auf den Boden herabhängt; er bläst eine Querflöte. Die graziösen Bewegungen der Frauengestalten wollte der Künstler in buntem Wechsel den derberen, aber lebendigen Stellungen der Satyrn entgegenhalten. Dass er gerade einen Apollon als Musikanten für den Thiasos erwischte, war gewiss nicht tiefere Absicht. — Die Arbeit ist nach Froehner sorgfältig und in hohem Relief ausgeführt.

66. Auf Typ. 44 passt die Beschreibung eines Relief-Fragments im Palast Braschi bei Matz-Duhn No. 3692. „Griechischer Marmor. Die Figur ist ausgeschnitten und auf modernem Reliefgrund befestigt. — Bakchantin (grösste Höhe mit dem Felsgrund 0,55) nach rechts schreitend, in Chiton und weitem, sie ganz einhüllendem und zurückwehendem Gewande, aus dem nur nur die vorgestreckte Linke (modern) hervorsieht und wohl ursprünglich einen Thyrsos oder dergl. hielt. Der Kopf mit einfach zurückgestrichenem Haar ist en face gewandt (Nase neu). Motiv gut. Arbeit decorativ."

67. Auf dem Fragment eines Flachreliefs in Mantua, Dütschke IV No. 673, abgebildet: Labus, Museo di Mantova III 47 links, ist zum drittenmal der Satyr, Typ. 20, nachzuweisen. Höhe 0,62. Breite 0,56. Pentelischer Marmor. Der Thyrsos des Satyr ist als Rohrstengel charakterisirt, was in späten Skulpturen nicht häufig vorkommt. Hinter dem Satyr drein läuft eine Maenade in Chiton und Himation; dieses letztere, welches nur ihren Rücken bedeckt, hält sie mit beiden gesenkten Armen. Die Bewegungen sind schwerfällig, als wäre die Frau ihres Gottes voll. Die Figur stimmt mit keiner der Maenaden auf der Basis im Lateran überein, aber es ist bezeichnend, dass wir hier wie dort in Verbindung mit dem Satyrtypus 20 eine Tänzerin finden, bei welcher nicht wie gewöhnlich, das Streben nach schön gerundeten Linien hervortritt, sondern wo gegen eine lebendige Bewegung selbst eine derbe und unschöne Haltung willig in den Kauf genommen wird.

68. Der Satyr mit dem Kymbala, Typ. 19, den wir von der Basis in Verona (No. 29) her kennen, ist erhalten auf dem herrlichen Fragment einer

Marmorvase (siehe zu Form I) im Museum des Lateran. Benndorf und Schoene No. 167, abgebildet: Garrucci Museo Lateranense Taf. 43. 4, vergl. Furtwaengler in den Annali 1877 S. 212 Anm. 1: „Pane umano colla coda in mezzo al tiaso bacchico, in modo tutto analogo come appare su qualcuna delle pitture vascolari. Le sue corna lunghe aderenti ai capelli differiscono molto da quelle piccole dei Satiri rustici, coi quali egli non ha che fare.“ Diesem Pan folgt ein jugendlich schlanker Satyr mit langen Locken; er tanzt nach rechts, beugt aber den Oberkörper zurück; mit der über den Kopf gebogenen Linken und der gesenkt nach vorne gehaltenen Rechten breitet er ein Pantherfell aus; durch die linke Hand läuft wagrecht der Thyrsos. „Vortreffliche lebendige Arbeit.“ Nach Furtwaengler: „appartenente probabilmente al terzo secolo o, per l'invenzione almeno, forse al quarto.“ Dass diese beiden Figuren einem geschlossenen Kreise entnommen sind, erweist die Darstellung auf einer vierseitigen Basis in der Villa Albani, Zoëga BR. 5 und 6, wo unser Pan und Satyr wiederkehrt. Hier ist aber das schöne Vorbild so plump nachgeahmt, dass wir dieses Monument nicht den Neu-Attikern zuschreiben werden wollen. Diese Zuweisung wäre schon darum nicht wahrscheinlich, weil die beiden Figuren hier mit Maenadentypen auftreten, welche wie wir später nachweisen werden, einem fremden Kunstkreise entstammen. Die Decoration dieser Basis ist ebenso erfindungsarm wie geschmacklos: auf jeder Seite ist einer Figur ihr Spiegelbild symmetrisch gegenüber gestellt. Für eine solche rein ornamentale Verwendung der menschlichen Gestalt sind aber diese Figuren viel zu wenig streng stilisirt.

Der Dionysos Typ. 6 auf der Amphora in Neapel, welcher auch noch ein anderes mal, auf einem Terracotta-Relief,[1] mit der Maenade Typ. 29 verbunden ist und auch hierdurch als in unsere Typenfamilie gehörig erwiesen wird, kehrt in etwas strafferer Formbehandlung wieder auf der bekannten

69. Dresdener Basis (Form VII f). Abgebildet: Becker Augusteum I Taf. 5—7; Millin, Gal. Myth. Taf. 16; weitere Litteratur bei Friederichs-Wolters No. 423. — Müllers feinsinnige Deutung des Zusammenhangs der Darstellungen, als dem mythischen Vorbild des Kampfs um den Dreifuss, der Weihung des Dreifusses, als des Siegespreises und des Geräths, mit welchem der Sieg von dem Stifter des Weihgeschenks errungen wurde, kann bestehen bleiben, auch wenn diese Basis, wie wir in dem Abschnitt über die Geräthformen zeigen werden, weder einen Dreifuss noch eine Fackel trug. Der Inhalt dieser Darstellungen spricht aber deutlich genug dafür, dass das Monument nach einer Dreifussbasis kopirt ist. — Die wohlbekannten Reliefs ausführlich zu beschreiben halte ich für überflüssig und füge desshalb nur einige Bemerkungen zu Einzelheiten hinzu. Seit Boettichers Auseinandersetzung fasst man Typ. 6 gewöhnlich als Priester mit dem Besen. Für den Priester wäre also der Typus seines Gottes verwendet, welcher auch statuarisch in dem sog. Sardanapalos und seinen Repliken[2] nachzuweisen ist. Eine derartige Uebertragung ist ja

[1] Abgebildet: Combe Terracottas in the British Museum Taf. 9 No. 14. Wir kommen unten auf diese und verwandte Terracotten zurück.

[2] Siehe Thraemer in Roschers Lexikon I. S. 1117 ff.

wohl denkbar. Aber ein solch feierliches Aufstützen eines so unreinlichen Geräths, Hand und Gesicht in nächster Nähe des Besens, wäre doch gar zu abgeschmackt. Es handelt sich bloss um eine sonst allerdings nicht nachweisbare Darstellung des Thyrsos, welcher ja ganz verschiedenartige Bekrönungen erhielt und z. B. gerade bei Typ. 6 auf der Amphora in Neapel (No. 55) in ungewöhnlicher Weise mit einer Kugel abschliesst, in welche auf- und abwärtslaufende Blätter eingezeichnet sind. Erst einen Ueberarbeiter für die Bekrönung des Thyrsos verantwortlich zu machen, woran man wegen der ungewöhnlichen Schärfe und Härte der Marmorbehandlung am ganzen Monument denken könnte, geht deshalb nicht an, weil sich keine sicheren Spuren einer Retouche nachweisen lassen und besonders weil wenigstens auf einer der Wiederholungen des Typus die gleiche Gestalt des oberen Abschlusses wiederkehrt. Pottier[1] sieht in dem Geräth eine Fackel; da würde sich der Mann wohl die Finger verbrennen! Auch wenn Pottier in der Handhaltung der Frau auf der gleichen Seite die Geberde der Adoration herausfindet, kann ich ihm nicht beistimmen. Hier handelt es sich um eine Sache des Stils, welche im Zusammenhang mit den verwandten Erscheinungen, dem Tanzschritt und der zierlichen Fältelung der Gewänder, beurtheilt werden will.

70. Der „Priester" allein (Typ. 6) ist erhalten auf einem Relief in der Eremitage zu Petersburg. Kurze Notiz von Stephani im CR. 1868 S. 51 Anm. 2.

71 Auf einer weiteren Replik in Berlin ist gerade die Bekrönung des Thyrsos nicht erhalten. Skulpturen No. 940. Weisser Marmor. Höhe 0,71. Stark ergänzt. Eine „auch in der Grösse und der Form des Randprofils übereinstimmende Figur." Indessen ist von der Figur nicht viel antik: der Bruch läuft von der Stirne zum rechten Ellenbogen, von hier rückwärts zu dem Punkte, wo sich der hintere Rand des Chiton und der Contur des Himationzipfels trifft. Was links und unterhalb von dieser Linie liegt, ist modern.

Auch von der Priesterin sind Wiederholungen erhalten:

72. Platten-Fragment in der Bibliothek zu Paris, abgeb. Bötticher, Grab des Dionysos (18. Berliner Winckelmanns-Programm) Fig. 2 vrgl. S. 7.

73. Die gleiche Figur wird auch mit Flügeln ausgestattet und dann als Nike verwendet; so auf einem Relief in Castle Howard, vrgl. Michaelis Ancient Marbles S. 329 No. 45.

Die Repliken des Dreifussraubs sind zusammengestellt von Stephani im CR 1868 S. 47 No. 78—84 und werden wohl auch von Overbeck in dem noch nicht erschienenen 2. Halbband der Kunstmythologie des Apollon aufgezählt werden. Ich will desshalb die Citate, welche ich gar nicht alle nachsehen kann, nicht wiederholen, sondern nur einige Nachträge geben.

74. Kandelaber im Vatikan = Stephani No. 81; zu den Abbildungen: Daremberg et Saglio Dictionnaire I 2 S. 873. Stephani und Stark (A. Z. 1858 S. 140) benutzen das Monument als ob es vollkommen antik wäre. Das ist aber keineswegs der Fall nach den Angaben von Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 472 und von Braun in den Ruinen Roms S. 496. Das wenige Echte ist in dem Museo Pio Clementino VII 37 nicht einmal genau publicirt; denn

[1] Bei Daremberg et Saglio, Dictionnaire I. 2 S. 1449.

nach Zoëgas Angabe ist der Kopf des Herakles im Original unbärtig. Ganz modern ist die Figur des Apollon. Die antiken Theile beschränken sich am Herakles auf den Kopf, die Brust, die linke Schulter, den ganzen rechten Arm; am „Zeus" auf den Kopf, einen Theil seiner Brust, die rechte Schulter nebst dem Arm bis nahe an den Ellenbogen und einen Ueberrest vom Gewand auf der linken Schulter. Die Benennung Zeus, welche Zoëga wählt, ist also nicht gerechtfertigt, denn die antiken Theile dieser Figur entsprechen genau Typ. 7, dem Priester von der Seite mit der Fackel auf der Dresdener Basis; zu einer Umdeutung liegt aber kein Grund vor. Wenn Zoëgas Angaben wörtlich zu nehmen sind, so wäre vom Kandelaber selbst gar nichts antik und es würde sich somit nur um ein paar Plattenfragmente handeln, die mit anderen und vielleicht fremden Stücken zu einem Kandelaber hergerichtet wurden. Herr Prof. Michaelis notirte sich, dass von dem Geräth fast alles neu sei; die Arbeit bezeichnet er als „hübsch, gräcisirend".

75. Zu Stephanis No. 82 ist zu bemerken, dass dieses Fragment von einem Puteal stammt (als „frammento forse di un puteale" im Text angeführt) und vor allem, dass hier die Komposition des Dreifussraubs mit andern Figuren in Verbindung gebracht ist, von denen aber nur eine vorgestreckte rechte Hand mit einer φιάλη μεσόμφαλος erhalten ist. Die Arbeit scheint nicht gar so hart und steif wie auf den meisten Repliken zu sein.

75 a = No. 78 bei Stephani wird im Verzeichniss der antiken Skulpturen zu Berlin No. 894 nicht bestimmt für antik ausgegeben.[1] Auch hier ist der Reliefgrund convex, was also ebenfalls auf die Verwendung zum Puteal führen würde.

Damit ist die Reihe derjenigen Monumente, welche sich durch Verwendung der gleichen Typen an einander schlossen, beendigt. Diese Aufzählung wird so viel gezeigt haben, dass der Umfang des Kreises wesentlich weiter zu nehmen ist, als man nach der Betrachtung der drei signirten Stücke allein annehmen würde. Da es aber oft die zufällige Erhaltung eines einzigen Monuments war, welche eine ganze Anzahl weiterer Werke in unseren Kreis einführte, so ist es von vorne herein nicht sehr wahrscheinlich, dass wir auf diesem Wege allein die Summe des Zusammengehörigen erschöpft haben könnten. So lässt sich z. B., wenn auch auf Umwegen, noch durch Typengemeinschaft verketten:

76. Eine vierseitige Basis (Form VI) der Sammlung Torlonia. Visconti, Katalog von 1883 No. 381. „Ara quadrata, da tutti i lati ornata di sculture. Sono queste di molta eleganza, e di stile imitante l'arcaico. Si veggono in tre lati di essa tre figure muliebri rappresentanti, come sembra, le tre stagioni, che formano il corso dell' anno, simboleggiato nei vari prodotti della natura. La prima, che corrisponde al lato sinistro di chi guarda, ha nella mano dritta

[1] Furtwängler in Roschers Lexikon I. S. 2233, hält nicht nur die Möglichkeit einer Fälschung für ausgeschlossen, sondern setzt das Relief sogar in „sehr gute Zeit", nach dem Zusammenhang zu schliessen, etwa noch ins 4. Jahrhundert.

una specie di bulbo. La seconda, ch' è di fronte . . . tiene . . . il fiore. La terza finalmente porta in mano un frutto. . . . . L'ultimo lato è ornato dalla scultura d'un ramo frondente e fiorito. Trovato nel territorio di Ceri al Ponte delle statue. Marmo Lunense 0,75". Aus einer Zeichnung nach der photographischen Abbildung dieses Monuments in der Publikation der Sammlung Torlonia ersehe ich, dass eine der Frauen — welche der Beschreibung Viscontis lässt sich nicht bestimmen, da die Attribute in den Händen nicht zu erkennen sind — siemlich genau der gewöhnlich Peitho genannten Figur auf dem korinthischen Puteal entspricht, weniger in der stilistischen Durchbildung, aber die etwas gesuchten, gezwungenen Bewegungen sind einander so ähnlich, dass man an ein gemeinsames Vorbild denken muss. Da wir auch die von Peitho vorwärts gedrängte Hebe auf einem Monument unseres Kreises, No. 4, ebenfalls einer quadratischen Basis, fanden, da ferner die Artemis des Puteal von Sosibios verwendet ist, so wird dadurch unwiderleglich festgestellt, dass das Puteal, wenn auch zeitlich von den neu-attischen Werken getrennt (s. u.) doch aus der gleichen Tradition schöpft, welche später die Neu-Attiker wieder aufnehmen. — Die Figuren dieser Basis stehen auf einem besonderen für ihre Füsse vortretenden Basisstreifen. Die genannte Gestalt hat das Himation ebenso umgelegt wie die Peitho, auch ihre Handhaltung ist gleich geblieben, trotzdem die Figur jetzt isolirt ist; den Kopf wendet sie ebenfalls zurück. Ihre Haare fallen aber nicht in Locken herab, sondern sind in einen kleinen Wulst geschlungen. Das eigenthümliche Uebertreten mit dem rechten Bein ist beibehalten. Die andere in der Abbildung nicht mehr vollkommen deutliche Figur kehrt in unserem Kreise nicht wieder.

Bei einer Anzahl anderer Reliefs wird sich aber nicht einmal so viel äusserer Anhalt für ihre Anknüpfung bieten. Dass wir den stilistischen Charakter der Monumente für die Auswahl nicht zu Grunde legen dürfen, wird aus der vorangestellten Serie deutlich genug hervorgehen. Ist doch nicht einmal die Färbung des Archaismus eine einheitliche: der straffe und zierliche Stil der Typen 1—9 unterscheidet sich wesentlich von dem plumpen und laxen Archaismus der Typen 10—12. Wir dürfen darum eine Reihe anderer Monumente, wenn sie auch in der Formenbehandlung nicht mit den bisher aufgezählten Werken übereinstimmen, doch nicht von unserem Kreis ausschliessen, falls sie durch die parataktische Compositionsweise und ihre decorative Verwendung an Geräthen sich als den neu-attischen Werken verwandt erweisen. Immerhin ist aber zuzugeben, dass die folgenden Monumente den Charakter der neu-attischen Kunst nicht so rein ausgeprägt an sich tragen, als dies bei der vorausgehenden eng geschlossenen Gruppe der Fall war. In erster Linie gehört hierher:

77. Die Zwölfgötter-Basis (Form VII) im Louvre. Die Litteratur ist aufgezählt bei Froehner No. 1 und Friederichs-Wolters No. 422. Abgeb. Bouillon III, Autels I. Müller-Wieseler I 12 und 13. Baumeister III S. 2136. Eine Zeichnung im Codex Berolinensis, Fol. 32 No. 87, giebt auf der Vorderseite des Blattes das Feld mit Zeus; von der Seite mit Apollon nur die eine Hore aussen links. Die dritte Seite ist in kleinerem Maassstab auf der

Rückseite des Blattes gezeichnet. Die Abweichungen dieser Aufnahme von derjenigen des Pighius sind nicht erheblich (Zeus hält das Blitzbündel), weisen aber auf eine weiter fortgeschrittene Zerstörung, da z. B. an der Hestia der Theil von der rechten Schulter bis zur linken Hüfte als verrieben angegeben und vom Kopf nur ein Umriss erhalten ist. — Nur für die kritische Frage sind einige Nachträge zu geben. So lässt sich auch ohne Untersuchung des Originals behaupten, dass das Werk nicht bloss durch Ergänzung, sondern auch durch Ueberarbeitung entstellt wurde. Das tritt an zwei Stellen unverkennbar hervor. Am Ares ist der Kopf mit Ausnahme des Helms antik; der ziemlich lange Bart des Gottes, wie ihn die alte Zeichnung wiedergiebt, ist aber so sehr zusammengeschrumpft, dass Fröhner den Kopf bartlos nennt. Der Bart ist indessen nur am Kinn und unterhalb desselben abgearbeitet, oben an den Wangen stehen gelassen, so dass der Kriegsgott jetzt an einer geschwollenen Backe leidet. Auch ist von dem Schild, da wo er hinter dem Rücken der Figur wieder zum Vorschein kommen sollte, keine Spur mehr vorhanden. Artemis hat in der Zeichnung des Pighius einen ganz kurzen Bogen, während jetzt derselbe von der erhobenen rechten Hand aus durch die linke bis an den Oberschenkel des Hephaistos läuft und sogar noch auf demselben sichtbar ist; diese Fortsetzung konnte nur aus dem Relief herausgearbeitet werden. Der Ueberarbeiter dachte gar nicht mehr an den Bogen: die Zange des daneben stehenden Hephaistos, welchen er als Frau ergänzte, hielt er für eine Scheere, dieses Attribut liess ihn an die Parzen denken; daher verlängerte er den Bogen der Artemis ins Umgemessene, um aus ihm den Lebensfaden herzustellen! Auch die linke Hand des Hephaistos ist überarbeitet; der Daumen stand ursprünglich in die Höhe, jetzt ist er mit dem Theile des Himation, welches über der Hand lag, entfernt. Demnach war also die Ueberarbeitung eine recht gründliche. Glücklich trifft es sich, dass gerade für den schon zu Pighius' Zeiten zerstörten Theil, den Oberkörper der Athena, sich

78. die Abbildung eines Fragments mit den oberen Partieen der Athena und des Hephaistos erhalten hat. Dieselbe stammt aus der Sammlung Dal Pozzo und befindet sich jetzt in Windsor: I Fol 42.[1] Hephaistos stimmt im Wesentlichen mit der Zeichnung im Codex Pighianus überein. Der Kopf der Athena ist ins Profil nach links gewandt und mit einem attischen Helme bedeckt, auf welchem ein riesiger Busch sitzt; das Ende desselben rollt sich spiralförmig auf. Zu beiden Seiten des Halses fallen je zwei Locken auf die Brust herab. Das Apoptygma des Peplos bildet ein doppeltes Zickzack, so dass gerade in der Axe des Körpers ein längerer Zipfel herabhängt. Den Rand der Aigis am Hals hält ein Gorgoneion zusammen. Der linke Arm ist gesenkt.

Die Deutung der einzelnen Figuren der oberen Reihe kann unter Zuhilfenahme der alten Zeichnungen kaum zweifelhaft sein und ist auch längst erledigt. Die Begleiterin des Hermes würde man an sich nicht erkennen, sondern nur der Umstand, dass Hestia in den Zwölfgöttervereinen gewöhnlich dem Hermes zugesellt ist, erlaubt uns der Göttin ihren Namen zu geben.

[1] Erwähnt von Michaelis A. Z. 1874 S. 66. Herrn Prof. Michaelis verdanke ich auch eine Durchzeichnung dieser Abbildung.

Für die Kunstmythologie gewinnen wir übrigens mit dieser Deutung nicht viel, denn der Künstler hat sich nicht bemüht, einen alten Hestiatypus aufzusuchen oder einen neuen zu erfinden, sondern er hat einfach seine Hera wiederholt und nur die Bewegungen ihrer Arme vertauscht. Von den Dreivereinen in den unteren Reihen sind wegen ihrer Attribute — Früchte und Zweig — vollkommen gesichert die Horen. Für das Maass der Abhängigkeit dieser Gestalten von Werken der älteren Kunst ist es in hohem Grade bezeichnend, dass die Horen nicht als Vertreterinnen der Jahreszeiten auftreten, wie es seit alexandrinischer Zeit üblich war, sondern in ihrer alten Bedeutung, ohne Individualisirung, als Beschützerinnen des Wachsens und Gedeihens.[1] Ebensowenig wird man an der Benennung der Chariten unter dem Streifen mit Zeus zweifeln brauchen, insofern für diese Schwestern das chormässige Schreiten in erster Linie charakteristisch ist. Es bleibt also nur der Namen für die letzten drei Gestalten zu suchen übrig. Wie zu einer Berathung sind sie versammelt; alle drei tragen über dem Chiton noch das Himation und sind durch Skeptra ausgezeichnet. Ihre Erscheinung ist entschieden feierlicher und würdiger als die der andern Vereine; sie machen den Eindruck von Matronen während bei den andern nur an Mädchen gedacht werden kann. Von der althergebrachten Deutung auf die Moiren abzuweichen und mit Froehner die Eumeniden zu erkennen, dazu liegt kein Grund vor. Denn auf echt archaischen Werken sind mit den Götterzügen wohl die Moiren vereinigt, aber, soviel ich weiss, nicht die Erinnyen.[2] Indessen empfiehlt sich auch hier wieder Zurückhaltung im Deuten, denn es ist nicht sicher, dass der Künstler sich in diesem Dreiverein an ein älteres Vorbild angeschlossen hat. Die Frau links aussen entspricht nemlich ganz genau, nur mit Veränderung der Attribute der Aphrodite auf der gleichen Seite der Basis; das Himation der Frau rechts ist gleich angeordnet wie das des Hephaistos. Nun waren aber Vorbilder für Göttertypen gewiss leichter aufzutreiben, als für einen dritten Dreiverein; desshalb ist es kaum zu bezweifeln, dass der Künstler diese Moiren sich selbst zusammengestellt hat mit Benützung seiner Göttertypen. — Zierlichkeit erstrebt die hier zu Tage tretende Nuance des Archaismus nur in geringem Maass. Der „Schwalbenschwanz" wird daher auch nur ein einzigesmal, bei der mittleren Hore, verwendet, dagegen ist die Zickzack-Borte, wo nur irgend möglich, angebracht. Die Tracht der Mehrzahl unter den weiblichen Figuren ist verhältnissmässig spät: der Peplos mit kurzem Apoptygma und dem Bausch, deren klassisches Beispiel die Koren vom Erechtheion darbieten.

79. Ein verwandtes Fragment befindet sich im Central-Museum zu Athen abgebildet: Schöne, Griechische Reliefs Taf. 24 No. 101. Vrgl. Sybel No. 376. Overbeck Kunstmythologie II S. 230 No. 3. — Höhe 0,12, Breite 0,30. Oben durch eine Platte und darunter einem Kyma abgeschlossen. Dem Laufe der Schulterlinie des Poseidon nach kann ich mir die Figur nur wie etwa den

[1] Purgold, Archaeologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius S. 54.

[2] Auf der François-Vase: Musen, Moiren, Chariten. Auf dem Hyakinthos-Grab: Moiren und Horen. Vrgl. Purgold, a. a. O. S. 74.

Hermes der Zwölfgötter-Basis mit dem Körper in Vorderansicht vorstellen. Schoene dagegen ergänzt sich die beiden Figuren im Profil einander gegenüber stehend und im Handschlage begriffen. Den Dreizack scheint der Gott mit beiden Händen schräg vor dem Leib gehalten zu haben. Keilbart und Conze'scher Krobylos zeigen, dass die Figur archaistisch stilisirt war; das Gleiche gilt nicht von der Göttin mit Stephane, Kekryphalos und Skeptron, welche ihm den Kopf zuwendet. Eine matronale Gottheit, also vermuthlich wie auf der Ara Demeter. Die Reste dieser Figur weisen nicht auf eine alterthümliche Durchführung hin, sie entsprechen z. B. der Hera des einen der Barberini'schen Kandelaber. In der Umrisszeichnung macht die Ausführung keinen so trockenen und steifen Eindruck wie die der Borghesischen Ara.

80. Der Art des Archaisirens, wie sie die Zwölfgötter-Basis zeigt, sehr nahe verwandt, ist das Relief des Kallimachos aus Orta, im capitolinischen Museum. Abgebildet u. a. bei Winckelmann Trattato preliminare S. IX; weitere Litteratur bei Loewy B.-I. No. 500; dazu Michaelis Annali 1863 S. 297. Petersen, Oest. Mitth. V 1881 S. 12. Friederichs-Wolters No. 435. Was die Inschrift betrifft, so wurde sie mit misstrauischen Augen untersucht und doch liess sich aus der Schriftform und der Art der Anbringung kein Grund für ihre Entstehung in neuerer Zeit vorbringen. Das scheint für ihren antiken Ursprung zu sprechen; denn die Gründe gegen die Echtheit, welche bei Loewy aufgezählt sind, erledigen sich, wenn man eine antike Fälschung annimmt. — Pan, durch die Hörner über der Stirne, durch Spitzohren, Pedum und Nebris als solcher gekennzeichnet, führt den Reigen von drei Mädchen an. Das erste stimmt in der Bewegung und Kleidung mit der vorderen Hore auf der Ara überein, nur dass ihr Chiton weite Aermel hat und unterhalb des Peplosrands wieder zum Vorschein kommt. Mit der linken Hand fasst sie den Zipfel ihres Apoptygma; in der Rechten hält sie einen Gegenstand, der zwar ganz scharf gezeichnet ist, nichts desto weniger aber räthselhaft bleibt; seine Form entspricht ungefähr dem Gartenmesser oder Beil des römischen Silvanus, aber der Contur um den querlaufenden Theil erscheint doppelt. Michaelis erkennt darin eine Blume, Braun speziell Lotos. Jedenfalls wäre diese Blume bis zur Unkenntlichkeit stilisirt. Jene Auffassung ist aber trotzdem wahrscheinlich, weil die folgende Frau eine kleine Frucht zwischen den Fingern hält, so dass also die Attribute den gleichen Gedanken ausdrücken. Die zweite und dritte Frau entsprechen sich fast ganz. Ihre Kleidung besteht aus Aermelchiton und darüber einem Himation, welches wie bei der Moire rechts auf der Ara umgelegt und stilisirt ist. Die zweite fasst mit der erhobenen Rechten ein Stück Tuch, das mit der Kleidung in keiner Verbindung steht und nur dazu da ist, die Hand der Frau zu beschäftigen. Der gleiche Nothbehelf ist für die linke Hand des folgenden Mädchens gewählt; mit der Rechten rafft sie ihr Gewand auf. Wenn die Attribute richtig aufgefasst sind, so kann es sich wohl kaum um Nymphen handeln, sondern Blume und Frucht kommen den Horen zu. — Der Künstler ist sehr wenig sattelfest in der Behandlung des archaischen Stils, sonst wäre es ihm nicht passirt, den zurückgestellten Fuss in der Ansicht von oben statt von der Seite zu zeichnen. Auch die gerun-

deten Linien von Pans Körper und die regellosen Falten seiner Nebris stimmen gar wenig zu den scharfen Kanten in der Gewandbehandlung.

81. Ein Abguss von einem Original unbekannten Aufbewahrungsorts befindet sich im Kunstmuseum zu Bonn, Kekulé No. 64; er stellt eine weibliche Figur dar, welche mit der letzten Frau des Kallimachos-Reliefs übereinstimmt, nur dass sie in der Linken ein grosses Füllhorn trägt und demnach wohl Tyche darstellen soll. Die Frau tritt mit beiden Sohlen platt auf und hängt mit dem Oberkörper eigenthümlich zurück. Bevor man aber von diesem Monument spricht, müsste man das Original aufsuchen und dasselbe auf seine Echtheit hin prüfen.

82. Zu den archaischen Dreivereinen gehört auch ein Relief in der Villa Albani, abgebildet: Zoëga BR 102 und schon in den Monumenta Matthaeiana III 21 2, vrgl. Beschreibung Roms III 2 S. 525 No. 8. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 666. Zoëga bemerkt im Text zu den BR II S. 258: „non totalmente senza sospetto di modernità." Die zwei nach rechts schreitenden Mädchen in Chiton und ionisirendem Peplos, von welchen die hintere einen Hund nach sich zieht, sind offenbar zwei von den Hekatemädchen, denen wir auch auf dem Monument No. 56 begegneten. Das ist aber kein Thema für einen Fälscher des vorigen Jahrhunderts. Die Sache wird wohl anders liegen. Der winzige Silen mit Doppelflöten, welcher den Zug anführt, ist die Karrikatur einer bekannten Gestalt auf den Ikarios-Reliefs; er kann nicht antik sein. Ebensowenig der sonderbare ringförmige Gegenstand, welchen das vordere Mädchen hält. Beiden Frauen fehlt der grössere Theil des rechten Fusses und zwar ist die Bruchstelle verwischt. Wenn der untere Theil des Reliefs nicht etwa bloss aus dem Grunde fehlt, weil die Platte in die Wand eingelassen ist (Braun, S. 666) und weil dadurch möglicher Weise Theile des Originals verdeckt werden, so würden sich die hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten am einfachsten durch die Annahme einer Ueberarbeitung erklären lassen. Der Ueberarbeiter hätte die Spuren des vorderen Mädchens verwischt und an ihrer Stelle den Silen aus dem Grunde herausgeholt. Nach Herrn Prof. Michaelis ist die „Arbeit ziemlich oberflächlich, die archaische Strenge recht kunstlos".

83. Ein kleiner Rest eines ähnlichen Reigens hat sich erhalten in einem Fragment im Louvre Clarac II 217, 154. Antik ist nur Kopf, Oberkörper bis unter die Brust und beide Oberarme des Mädchens. Sie trägt einen Aermelchiton und darüber den ionisirenden Peplos. Das Haar wird von einer Haube umschlossen; nur drei steife Locken fallen auf die Brust herab. Das gleichmässige Ausstrecken beider Arme macht es mindestens wahrscheinlich, dass sie ihre Hände den Genossinnen gereicht habe.

84. Leider verschollen oder wenigstens in Dütschke's Katalog der oberitalienischen Sammlungen nicht zu finden, ist ein bei Maffei Museum Veronense S. 38 abgebildetes Relief. Die Platte ist wie bei Votivreliefs rechts und links durch einen Pfeiler begrenzt. Dargestellt sind drei nach links schreitende Frauen. Die Figuren sind aber einander nicht einfach coordinirt, sondern wie bei der Hebegruppe des korinthischen Puteal wendet sich der Frau

in der Mitte das Interesse der beiden anderen zu. Es wird sich also hier nicht sowohl um einen Dreiverein als vielleicht auch um eine Brautführung handeln. Anscheinend tragen alle drei Mädchen den Chiton mit Aermeln und darüber den ionisirenden Peplos. Beim ersten und zweiten Mädchen fallen zu beiden Seiten des Halses zwei Locken auf die Brust herunter. Die erste wendet den Kopf zurück, rafft mit der Linken das Gewand auf, während sie ihre rechte Hand auf den linken Unterarm der folgenden legt. Diese lüpft ebenfalls mit der Linken ihr Gewand, mit der erhobenen Rechten fasst sie einen Schleier ganz wie die mittlere Figur auf dem Relief des Kallimachos. Die langen Zipfel am Ueberschlag ihres Peplos stehen steif ab und sind als Zickzack-Borten behandelt. Das dritte Mädchen trägt einen grossen Schleier, welcher das Hinterhaupt bedeckt und über den Rücken herunterfällt; mit der Rechten fasst sie den Schleier in Brusthöhe zierlich an, während sie mit der Linken nach einem Gewandzipfel der vorausgehenden Frau greift. Sie erinnert lebhaft an eine der Nymphen auf der Amphora in Neapel No. 55. — Die von der ersten Figur aus von Gestalt zu Gestalt zunehmende Verhüllung liesse allenfalls an die Horen denken, doch ist dies wegen des angegebenen allgemeinen Gesichtspunkts, von welchem die Deutung auszugehen hat, nicht wahrscheinlich.

85. Wenn wir diesen archaistischen Dreivereinen einen andern Typus anreihen, welcher sicher nichts anderes ist, als die treue Copie einer reifarchaischen Composition etwa auf der Stufe der Giebel und Metopen von Olympia, so wird dies einigermaassen überraschen und kann auch erst später, wenn wir den Charakter der neu-attischen Kunst im Allgemeinen überblicken, gerechtfertigt werden. Es sind dies die Chariten des Sokrates. Diese Bezeichnung ist jedenfalls in dem Sinne richtig, als wir in den erhaltenen Reliefs Wiederholungen derjenigen Gruppe besitzen, welche die Alten dem Philosophen zuschrieben.[1] Die Nachweise für die erhaltenen 5 Repliken sind von Furtwängler geliefert; das am besten erhaltene Exemplar im Museo Chiaramonti ist auch noch abgebildet bei Baumeister I S. 375.

86. Die Stilisirung mit engen Falten, aber sehr wenig einheitlich in der Durchführung, weist das kapitolinische Puteal (Form IV) auf. Für dieses wohlbekannte Monument verweise ich auf Friederichs-Wolters No. 424, zu deren Behandlung und Litteraturangabe nur wenige Bemerkungen hinzuzufügen sind.

Das Monument kam 1728 aus dem Besitz des Cardinals Albani in die kapitolinische Sammlung.[2] Albani hatte es von Cosmus III., Grossherzog von Toskana, zum Geschenk erhalten; früher stand das Puteal in einer den Medici gehörigen Villa vor Porta del Popolo. So „nach einer eigenhändigen Anmerkung des Cardinal Albani.“[3] Gezeichnet ist das Puteal im Cod. Coburg. (Matz No. 81); im Cod. Pighian. Fol. 294 (Jahn No. 102); Codex Berolinensis Fol. 53 No. 130. Die beiden letzten Zeichnungen, welche ich einsehen konnte,

[1] Vrgl. was Furtwängler in Roschers Lexikon I S. 881 dafür vorbringt.

[2] Justi Winckelmann II 1 S 303.

[3] Winckelmann Werke. Donaueschinger Ausgabe III S. 328.

bieten nur das Neue, dass der jetzt ergänzte Kopf der Aphrodite ursprünglich rückwärts gewandt war, eine beliebte Auskunft, um an der Stelle, wo die beiden Marschrichtungen sich trennen, keine gar zu merkliche Lücke in der Composition entstehen zu lassen. Denselben Ausweg schlug auch der Verfertiger des korinthischen Puteals ein. Die Zeichnung im Cod. Berolinensis giebt das Monument in besserem Zustand wieder als diejenige im Pighianus; hier läuft ein Bruch zwischen Hermes und der folgenden Hestia, schneidet die Spitze von ihrem Skeptron ab, geht durch ihre Nase zum hinteren Halsansatz, von hier nach dem Kinn der Aphrodite zu und schneidet dann noch die obere Hälfte ihrer Hand ab. Eingehende Nachrichten über die Ergänzungen giebt Meyer zu Winckelmanns Werken a. a. o. S. 331, aus welchen man sieht, dass unser Monument nach Aufnahme jener Zeichnungen stark gelitten hat. Als Erklärung hat Kekulé[1] die Scene vorgeschlagen, wie Herakles von den mächtigsten Göttern eingeholt, in festlichem Zuge zum Olymp geführt wird. Dann wären also die vier nach links schreitenden Götter als im Olymp anwesend zu denken, dafür aber doch so ungeschickt als möglich ausgewählt; wo es ein Abholen gilt, dürfte Hermes nicht im Olymp bleiben. Und Hephaistos voran, mit dem Beil zum Schlage bereit, passt auch nicht für seine Rolle als Vertreter der Olympier. Wahrscheinlich hat dem Künstler überhaupt keine bestimmte Scene vorgeschwebt. Da Hephaistos mit gefälltem Beil unmittelbar Zeus gegenübersteht, so könnte man noch am ehesten an eine durch die parataktische Compositionsweise unklar gewordene Darstellung der Athenageburt denken, welche der Künstler in diesem Falle dadurch noch unverständlicher gemacht hätte, dass er hinter Zeus erst die Hera einschob, statt unmittelbar die Athena folgen zu lassen. Gegen diese Auffassung spricht nicht einmal die Anwesenheit des Herakles; denn auch auf einem schwarzfigurigen Vasenbild ist der Heros bei der Geburt einer Schutzgöttin zugegen.[2]

87. Mit dem Puteal oder der Zwölfgötter-Basis verwandt erscheint der Beschreibung nach ein Fragment im Museo Chiaramonti. Beschreibung Roms II 2 S. 62 No. 359 Anm. „Zwei schreitende Figuren“ (vermuthlich nach rechts, da einer derselben der rechte Arm abgebrochen ist) „in mittelmässiger Nachahmung des älteren Stils; die vordere männlich, bärtig, unbeschuht, die Schenkel mit zwei Absätzen, wie vom Schurz eines Harnisches bedeckt, der auch, obwohl bei stumpfer Oberfläche, auf dem Körper selbst nicht entschieden, durch den Absatz auf der oberen Hälfte des rechten Arms nachgewiesen wird.“ Vergleiche die Zwölfgötter-Basis. „Die linke Schulter ist von einem Theile des Mantels bedeckt. Der linke Arm hält schräg den Schaft eines Scepters oder eines Speeres; der rechte Unterarm ist Ergänzung. . . . . Die folgende lang und schwer bekleidete Göttin mit Stirnkrone hält in den gespitzten Fingern der sichtbaren linken Hand ein Attribut, das man für eine

[1] Hebe S. 44 Anm. 2. Furtwängler in Roschers Lexikon I S. 2239, welcher die Apotheose des Herakles, seine Einführung in den Olymp erkennt, giebt zu, dass hier nur noch unverstandene Reste der alten Typik dieser Scene übrig seien.

[2] Mon. In. III 44, und sonst; vrgl. Furtwängler in Roschers Lexikon I S. 2220.

Frucht oder Blüthe halten muss. . . . Die Göttin trägt eine Doppeltunica, Sandalen und einen Peplos, der sie halb verschleiert. Ihr Haar ist hinterwärts in einen Knauf geschlungen." Wie der Verfasser des Katalogs weiter bemerkt, wahrscheinlich Ares und Aphrodite.

88. „Fragment de relief archaique." Petersburg, Eremitage. Guedéonow No. 330. Höhe 0,77. Breite 1,00. „Neptune (Vulcain?) Minerve et Diane, marchant de droite à gauche, à la suite l'un de l'autre" gehört wohl auch hierher.

89. Friesfragment in Verona. Heydemann Oberitalien S. 6; Dütschke IV. No. 564. Overbeck, Kunstmythologie IV S. 268 No. 17. Abgebildet: Maffei Museum Veronense S. 141. 5. Müller-Schöll, Archaeol. Mittheilungen Taf. 2, c. vgl. S. 49. Drei auf den Fussspitzen nach rechts schreitende Figuren: voraus Athena, ohne Helm, aber durch den grossen Rundschild, die Lanze, welche sie geschultert trägt, und die kragenförmige Aigis als solche bezeichnet. Die Kleidung besteht aus einem feingewellten Chiton, darüber dem Peplos mit Ueberschlag; um die Arme hat sie einen Shawl geschlungen; die Rechte zieht das Gewand in die Höhe. Ihr folgt Apollon im Kitharodengewande mit Mantel; sein Saiteninstrument, welches hier die Form einer Kithara ohne Schallkasten hat, ist wohl in der Abbildung nicht treu wiedergegeben. Den Kopf zeigt die Abbildung hintenüber gesenkt, wie es dem Kitharodentypus angemessen ist; jetzt ist er abgebrochen. Hinter ihm Reste einer weiblichen Figur „im dorischen, in zierlichen Falten sich öffnendem Chiton," nach Dütschke eine Leto, nach Overbeck Artemis. Wenn indessen die Figur, wie es die Abbildung zeigt, in der Linken ein Skeptron trägt, so kann es sich nicht um Artemis handeln, möglicher Weise aber um Leto; doch ist diese Annahme nicht zwingend, weil, wie die Anwesenheit der Athena zeigt, die Auswahl der Figuren nicht mit den Kitharoden-Reliefs übereinstimmt. Flaches Relief (Heydemann); feine Arbeit, aber stark verschmiert (Dütschke).

90. Sehr ähnlich der Athena auf diesem Friese und auch dem Typ. 4 ist die Figur auf der rechten Hälfte des bekannten Pasticcio in der Villa Albani. Abgebildet bei Raffei: Dissertazione seconda. Die kritische Frage ist erledigt von Michaelis in der A. Z. 1871 S. 138 Anm. 6. Vrgl. ferner: Kekulé Kunstmuseum No. 39 b. Höhe 0,93. Italischer Marmor. Das kunstvolle Werk gieng wohl aus der Antikenfabrik der Firma Piranesi hervor; denn der Kandelaber, ohne die Athena, ist in den „Vasi" etc. II Taf. 100 abgebildet mit der Bemerkung: „da un bassorilievo etrusco che si vede presso l'autore". Die Kleidung der Athena ist von dem vorhergehenden Relief in sofern verschieden, als Athena hier den ionisirenden Peplos trägt. Sie legt die rechte Hand an einen Kandelaber, auf welchem ein Feuer brennt. Ueber die Verwandtschaft dieses Stücks mit den sogenannten Campana'schen Reliefs wird später zu reden sein.

91. In der Figur des Zeus ist dem kapitolinischen Puteal sehr nahe verwandt eine vierseitige Basis in der Villa Albani, von welcher der Relieffries dreier Seiten erhalten ist. Abgebildet: Zoëga BR 101, besser bei Overbeck Atlas zur Kunstmythologie Taf. 10 No. 29. Gezeichnet im Codex Pighianus,

Jahn No. 77, abgeb. Sächs. Ber. 1868 Taf. 5. 4, vrgl. Overbeck, Kunstmythologie III S. 174 C, wo in der Anmerkung die Litteratur gesammelt ist. — Von den vorgeschlagenen Deutungen ist diejenige Welckers auf den Hochzeitszug des Zeus und der Hera möglich, aber nicht gerade zwingend. Denn es fehlt nicht bloss eine Schmalseite[1] mit 3 Figuren, sondern es lässt sich jetzt auch nicht mehr die Ausdehnung der Langseiten bestimmen. Möglicher Weise fehlen also mehr als 6 Figuren; diese können aber die ganze Deutung verschieben. Die Fackeln der Artemis entscheiden nicht für die Brautführung, da sie ja auch sonst als Attribute der Göttin vorkommen. Auch würde man die Nympheutria neben der Braut vermissen. Wir bleiben also bei der allgemeineren Bezeichnung als Götterzug. — Die Ausführung ist sehr wenig erfreulich; die Conturen flau und die Formen unbestimmt, dabei störende Differenzen im Stil, welche nicht beabsichtigt sind. Ein Gesetz des Reliefstils, dass bei schreitenden Figuren, das dem Reliefgrunde näher liegende Bein vorgesetzt wird — eine Regel, welche z. B. im Parthenonfries ohne Ausnahme eingehalten ist — umgeht unser Künstler geflissentlich. Die Bewegungen erscheinen dadurch höchst ungeschickt. Die Bestimmtheit in der Linienführung ist hier durchaus nicht als Consequenz der feinen Fältelung in der Gewandanordnung erkannt. Indessen wird sich eine Beurtheilung der Ausführung nicht an Einzelheiten halten dürfen, da, wie man allein schon an dem Panzer des Dionysos sehen kann, das Relief ziemlich stark überarbeitet ist. Die Tracht des Gottes bestand wohl ursprünglich aus kurzem Chiton, darüber die thrakische Seira und darüber noch einmal die Nebris wie auf der Vase, abgebildet in Roschers Lexikon I. S. 1108. Eine ähnliche Kleidung, hier verbunden mit den hohen Reiterstiefeln, auf dem Relief, Schöne, Griech. Rel. Taf. 27 No. 110.

Aber, wie die bereits aufgezählten Monumente beweisen, verwenden die Neuattiker nicht bloss archaistische Göttertypen, sondern auch solche aus der Zeit der freien Kunst:

92 und 93. Die Barberinischen Kandelaber[2] (Basisform VII h) mit ihren elegant nach stilistisch verschiedenartigen Vorbildern ausgeführten Göttergestalten geben ein gutes Beispiel für die neu-attische Richtung. Die Figuren verrathen ihre Abkunft von statuarischen Typen schon dadurch, dass einzelne von ihnen im Relief auf Basen dargestellt sind.[3] Ueber die einzelnen Typen wird später, wenn von den Vorbildern überhaupt zu reden ist, ausführlicher gehandelt werden. Zweifelhaft ist ja die Benennung von keiner dieser Gottheiten. In der Ausführung fällt neben einem einseitigen Streben nach Eleganz der Unterschied auf zwischen dem Geschick in der Behandlung des Gewandes gegenüber demjenigen der Fleischtheile. Die Virtuosität in der Wiedergabe des dünnen Gewebes ist diesen Künstlern ganz abhanden gekommen. Ueb-

[1] Die Möglichkeit, welche Overbeck offen lassen will, dass die vierte Seite bloss eine Inschrift enthalten habe, scheint mir ziemlich gering; denn erstens stünde damit unser Monument vereinzelt da, sodann wäre auch für einen nicht umlaufenden Fries das Schema der Procession höchst unpassend gewählt.

[2] Friederichs-Wolters No. 2124 ff.

[3] Vrgl. das Votivrelief im Journ. of Hell. Stud. Atlas Taf. 58.

rigens dürften die Reliefs während der Zeit als die Kandelaber in Cavaceppis Händen waren[1] zur Verschönerung überarbeitet worden sein; den Photographien nach ist der Marmor weiss wie Zucker.

94. Eine Replik des Hermes enthält ein Fragment im Brittischen Museum (Abgeb. Brit. Mus. Marbles III Titelblatt; Müller-Wieseler II 73, 942) mit der modernen Inschrift: „Bono Eventui". Das Material ist ganz ungewöhnlich: „an argillaceus stone of a rich blue colour"; nach Müller[2] wäre es lapis lazuli. Da die Inschrift sicher modern ist, so wird das ganze Relief verdächtig; denn das Stück mit dem Kopf und Inschrift und das mit der linken sind zwar durch Brüche getrennt, aber bei dem seltenen Material ist nicht anzunehmen, dass sie ergänzt wären und im Text zu den Ancient Marbles wird davon auch nichts angegeben. Die Schale, Aehren und Mohn passen nun aber gerade als Attribute für den Bonus Eventus, sie werden für eine Statue dieser Gottheit von Euphranor durch Plinius bezeugt; die gefälschte Inschrift würde also die richtige Benennung treffen. Dazu kommt nun das ungewöhnliche Material und die auffallende Umarbeitung des Hermestypus. Das genügt wohl, um ein Monument, an welchem ein Theil sicher gefälscht ist, von den echten Werken zu trennen. Durch Veränderung der Attribute suchte der Fälscher den Zusammenhang mit dem berühmten Vorbild zu verdecken.

Dass Hermes auf dem Kandelaber den Widder am Horn emporhält, kann man mit Friederichs-Wolters für einen Zug der archaischen Kunst erklären, hinter welchem keine tiefere Bedeutung zu suchen ist. Da sich aber ungesucht dieser eigenthümlichen Verbindung ein Sinn beilegen lässt, wenn man sich eines Gebrauchs in der Nekromantik erinnert, welcher hier auf Hermes als den Psychopompos übertragen wäre, so darf man diese Erklärung nicht ganz abweisen; um so weniger als dem Hermes ohne bestimmten Grund wohl kein anderes Attribut gegeben wird als sein Kerykeion. Vrgl. Suidas s. v. ψυχαγωγεῖ: die Nekromanten führen einen schwarzen Widder am Horn oder an den Vorderbeinen im Kreise herum; an der Stelle, wo sich das Thier zur Erde senkt, muss der Schatten gerufen werden.[3]

95. Wiederum eine Götter-Reihe in freiem Stil enthält ein Fries im Palazzo Albani. Matz-Duhn No. 3494. Abgebildet: Zoëga BR. I i. Müller-Wieseler II 7. 76. „Hohes Relief, wie es scheint, griechischer Marmor." Höhe etwa 0,45. Länge 1,25 (nach Zoëga's Angaben in Palmi). „Ausser einer Fussleiste ohne Einfassung und nicht zu entscheiden, ob nicht bloss rechts, sondern auch links unvollständig." Dass die Platte links unvollständig ist, scheint mir ziemlich sicher, weil Hera neben den beiden anderen Götterpaaren vermisst wird. Denn die Göttin neben Pluton ist für Hera zu jugendlich, auch wüsste man nicht, warum in dieser Composition, welche so wenig

[1] Aufschrift auf Taf. 58 des III. Bandes der Raccolta: „l'uno e l'altro sono presso di me." Herr Prof. Michaelis macht mich auch noch darauf aufmerksam, dass im Katalog von 1738 (Doc. Ined. IV 42) die Greifenköpfe an den oberen Ecken der Basis noch „teste d'ariete" genannt werden.

[2] Handbuch §. 381. 1.

[3] Bouché-Leclercq, hist. de la divination I S. 150.

als die Zwölfgötterbasis eine Handlung darstellt, Zeus von seiner Gattin getrennt wäre; ausserdem erscheint jene Göttin auf der sogleich zu nennenden Basis mit Pluton verbunden. „Der Kopf des Zeus abgebrochen, aber nach Matz zugehörig; linke Hand ergänzt.“ Am Pluton ist der rechte Arm vom Ellenbogen an falsch ergänzt; nach der Replik auf der Basis zu schliessen, hielt er ein Skeptron und stellt somit einen Typus dar, wie ihn schon ein streng schönes rothfiguriges Vasenbild[1] verwendet. Von der Persephone ist die linke Hand neu. — Matz und Duhn wagen nicht zu entscheiden, ob griechische oder römische Arbeit. Die Deutung auf Zeus, Pluton und Persephone, Poseidon und Amphitrite kann kaum zweifelhaft sein. Für die beiden Frauengestalten ist sie zwar nicht an sich gesichert, ergiebt sich aber aus ihrer Verbindung mit den Göttern.

96. Dreiseitige Basis (Form VIIa) im Lateran. Benndorf und Schoene No. 460. Abgebildet das. Taf. 14 und 15; hier ist auch die ältere Litteratur angegeben. Die Reliefs sind zerrieben und alle Köpfe abgebrochen. Auf den drei trapezförmigen Feldern sind Pluton, Persephone und Poseidon genau dem Friese entsprechend angebracht. Pluton hielt sicher ein Skeptron, wie Matz und Duhn zu der vorigen Nummer anmerken; denn es habe sich von demselben ein in der Abbildung nicht angegebener Ansatz am rechten Unterarm erhalten; ebenso vom Skeptron in der Linken der Persephone. — Wenn die Abbildungen nicht täuschen, so ist die Basis im Stil einfacher und frischer als der Fries; dort sind die Gewänder mehr nach akademischen Regeln wirkungsvoll drapirt: man vergleiche auf beiden Monumenten die Gewandzipfel, welche von Poseidons Knie, von Plutons linkem Arme herabhängen. — Ohne Zweifel gehörte zu dieser Basis ursprünglich ein Gegenstück; die Figur des Poseidon verlangt eine Genossin. Die andere Basis, welche die Amphitrite enthielt, war so aufzustellen, dass die Seite mit der genannten Gestalt, in einer Linie mit dem Poseidon der andern Basis lag. So bot sich auch hier der Anblick eines Götter-Paares dar; stellte man sich auf die entgegengesetzte Seite, so übersah man gleichzeitig zwei Paare. Schlie hat in den Annali 1869 auseinandergesetzt, dass für die dreiseitigen Basen die Hauptansicht, stets von einer Ecke aus zu nehmen sei.

96a. Im Typus eng verwandt, doch nicht so nahe, dass sich ohne Kenntniss des Originals behaupten liesse, das Stück gehöre den Neu-Attikern, ist ein Relief im Brittischen Museum, abgebildet: Marbles XI 47. Dem Texte nach, S. 90, stammt die Platte aus Athen; pentelischer Marmor. Höhe 0,84, Breite 0,55. Die männliche Gestalt entspricht im Allgemeinen dem Pluton der beiden vorausgehenden Monumente, nur dass hier sein Himation etwas kleiner ausfiel und er desshalb darunter einen langen Chiton trägt. Daneben steht ebenfalls von vorne gesehen eine Frau in gegürtetem Chiton und Himation; mit beiden Händen hält sie ein Füllhorn. Dies ist kein Attribut der Persephone; vielleicht liegt eine Uebertragung des Plutontypus auf den Agathos Daimon vor, welcher auf einem attischen Relief[2] dieses Attribut führt. Ihm

[1] Roscher Lexikon I. S. 1802.

[2] Schoene, Griech. Rel. Taf. 26 No. 109.

wäre die Agathe Tyche zugesellt, für welche das Füllhorn keiner Rechtfertigung bedarf.

Die weitere Perspektive von diesen Monumenten aus weist auf die Reliefs am Hyposkenion des Dionysos-Theaters, in welchen sogar eine der Figuren aus den soeben besprochenen Stücken, die Persephone, wiederkehrt. Auf diesen Fries kommen wir später zurück.

An den Zeus des Albani'schen Reliefs schliessen wir

97. das Puteal (Form IV) in Madrid mit der Geburt der Athena an. Vrgl. Friederichs-Wolters No. 1862, wo die Litteratur angegeben ist; eine zugängliche Abbildung bei Baumeister I. S. 219. In der Formenbehandlung im Einzelnen lassen sich zwischen beiden Monumenten allerdings merkliche Unterschiede erkennen, aber man erinnere sich, dass wir die Monumente nicht nach der Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung, sondern nach ihrer Angehörigkeit zur gleichen Kunstrichtung zusammenstellen und diese wird allein schon durch die gemeinsame Benutzung des gleichen Zeustypus nahe gelegt. Auf die Frage nach dem Vorbilde dieses Werks hat bereits Robert Schneider eine ganz bestimmte Antwort gegeben, indem er auf den Ostgiebel des Parthenon hinwies.

Diese Frage, welche sich ohne weitläufige Erörterungen nicht abmachen lässt, können wir hier nur streifen und kurz unsere Ansicht aussprechen, dass uns Schneiders Combination durch die Reste der Giebel, nemlich die Torsen H und J, welche der Ostfront zugeschrieben werden und die sich auf keinen Fall mit dem Hephaistos und der Nike des Puteal vereinigen liessen, noch nicht endgiltig widerlegt zu sein scheint und zwar aus dem Grunde nicht, weil bei dem einen Torso die Benennung, beim anderen die Zugehörigkeit zum Ostgiebel zweifelhaft bleibt. Bevor über diese Reste entschieden ist, muss man allerdings mit jener Rückführung zurückhalten. Was Schneiders Combination so verführerisch macht, das ist vor allem die vorzügliche Responsion zum Westgiebel; vielleicht war die Symmetrie noch grösser als Schneider selbst annimmt. Wie am Puteal denkt er sich auch im Giebel den thronenden Zeus im Profil nach rechts gewandt. Die Bewegungen der Athena und des Hephaistos entsprechen sich so genau, dass eine Störung der Symmetrie gerade im Mittelpunkt der Composition unerträglich wirken müsste. Die Vorderansicht des thronenden Zeus wollte Schneider nicht annehmen, weil die Tiefe des Giebelfeldes nur 0,86 bei einer Höhe von 3,46 misst. Aber muss der sitzende Zeus eine Höhe von drei und ein halb Meter gehabt haben? Kann er in mehr als dem doppelten Maassstab der sitzenden Figuren in der Mitte der Flügel gehalten gewesen sein? Das ergäbe ein Missverhältniss, wie es für den Verfertiger des Frieses von Assos erträglich war, aber nicht für einen Künstler des V. Jahrhunderts. Nach dem Grössenunterschied zwischen Poseidon und Kephissos dürfen wir für Zeus höchstens 1½mal die Höhe der in der Mitte der Flügel sitzenden Gestalten F und K, welche 1,60 beträgt, annehmen. Es ist ja auch ganz unnöthig, dass Zeus mit seinem Kopf bis in den äussersten Winkel des Dreiecks hineinragt; wie im Westgiebel bilden die Köpfe der beiden auseinander schreitenden Figuren die höchsten Punkte

der Composition. Mit 2,40 ist die Scheitelhöhe des Zeus reichlich bemessen; dafür wäre allerdings die Tiefe mit 0,86 noch sehr gering. Allein die Aufstellung der Gipsabgüsse im Museum zu Strassburg, wo die Breite der Basen genau der Tiefe des Giebels entspricht, zeigt, dass schon die äusseren Figuren stark über den Rand des Giebels überhängen und zwar das Knie des Theseus und der Fuss von K ungefähr 0,27. Gegen die Mitte hin muss dieses Uebergreifen eher zugenommen haben, als dass es sich hätte vermindern lassen. Denn ein Zurücktreten der Mittelfiguren gegenüber denjenigen der Flügel würde die Wirkung der ersteren beeinträchtigt haben. Die Mittelfigur kann also mit einem Theil von bis etwa 0,40 übergreifen. Setzen wir die Tiefe mit nur 1,20 (0,86 + 0,34) an, so ergiebt sich zu der Höhe von 2,40 ein sehr passendes Verhältniss für die Dimensionen einer sitzenden Figur. Und nachdem Overbeck die Beobachtung gemacht hat, dass einer der drei Frauen in der rechten Giebelecke ein tiefes Loch in die Schulter gegraben ist, um Raum für den Arm ihrer Genossin zu schaffen, wird man Phidias auch zutrauen dürfen, dass er ein Auskunfsmittel nicht verschmähte, welches vor ihm schon der Verfertiger des Ostgiebels von Olympia anwendete, indem er von dem hockenden Knaben den Rücken fortliess. Nachdem die Figur versetzt war, konnte kein Mensch mehr diesen Mangel bemerken. Auf die Darstellung des Zeus in Vorderansicht führt auch die Stützung der mittleren Bodenplatte durch zwei symmetrisch in sie hineingelegte Eisenbarren: sie deuten auf eine gleichmässige Belastung dieser Platte. Setzt man Zeus ins Profil, so kann sein Kopf und Oberkörper nicht in der Mitte des Giebeldreiecks gelegen haben, sondern wäre weiter links zu rücken, wenn nicht die gerade Linie seiner Thronlehne die ganze Composition in zwei gleiche Theile zerschneiden soll. Man berechne nun, welch' massige Stütze unter dem Sitzbrett dieser kolossale Oberkörper erfordern würde: in der Profilstellung würde diese Stütze unverhüllt zu Tage treten und besonders würde mit ihr die Hauptlast der Statue links von jener sorgfältig gestützten Mittelplatte gerückt. Rekonstruiren wir den Zeus in Vorderansicht, so wissen wir auch, wie der Künstler des Erechtheionfrieses ein paar Jahrzehnte später zu dem Wagniss kam, selbst in flachem Relief sitzende Figuren en face darzustellen. Phidias schloss sich auch hier, wie er es nachweislich in den Metopen, welche Helenas Verfolgung darstellen, gethan hat, an ein älteres malerisches Vorbild an, von welchem uns eine Kopie auf der Vase, abgebildet bei Gerhard AVB. I Taf. 3, erhalten ist. Die puppenhaft kleine Athena, wie sie aus dem Haupt des Zeus ausschlüpft, vertrug sich nicht mit dem reineren Geschmack der perikleischen Zeit. Gab der Künstler diese Gestalt auf, so verlor seine Darstellung zwar an Deutlichkeit; aber indem er Athena an die Stelle der Eileithyia auf der älteren Composition setzte, erhielt er eine klar gegliederte Darstellung, welche auf's beste mit derjenigen des Westgiebels harmonirt.

Nicht dem gleichen Vorbild sind die Moiren entlehnt. Dieser Umstand lässt sich aber nicht gegen jene Rückführung geltend machen. Denn einmal liegt die Benutzung verschiedener Vorbilder ganz im Charakter dieser Kunstrichtung, sodann, wenn im Giebel Moiren der Geburt der Athena beiwohnten,

so waren diese vielleicht sitzend dargestellt, passten also dem Verfertiger des Puteal nicht in seinen Fries. Darum wäre es leicht zu erklären, wenn er für die Schicksalsgöttinnen seine Vorbilder an anderem Orte suchte. Ja, man glaubte sogar einen Beweis gegen die Darstellung der Moiren im Giebelfeld gefunden zu haben. Purgold[1] erklärt die Anwesenheit der Parzen bei der Geburt der Athena für eine specifisch römische Vorstellung und zu diesem Argument fügen Friederichs-Wolters noch hinzu, die Parzen würden auch noch durch ihre Attribute als römische Erfindung charakterisirt. Aber in altgriechischer Zeit gehören die Moiren zum ständigen Personal, welches bei Geburtsszenen erscheint. Denn Pindar[2] lässt Apollon seiner Geliebten, der Euadne, bei ihrer Niederkunft als Beistand zusenden: πραΰμητίν τ' Ἐλείθυιαν παρέστασέν τε Μοίρας. Die Stelle der Eileithya vertritt Hephaistos und die Moiren sind somit für eine derartige Szene im V. Jahrhundert durchaus an ihrem Platze. Wenn es endlich bei Her. I 91 heisst: τὴν πεπρωμένην μοίρην ἀδύνατά ἐστι ἀποφυγεῖν καὶ θεῷ, so sehen wir daraus, dass zur Zeit als Phidias seine Götter schuf, die Vorstellung von der Moire einer Gottheit geläufig war. Was die Attribute der Parzen betrifft, so ist es ja richtig, dass dieselben bis jetzt erst auf römischen Denkmälern nachzuweisen sind; damit ist aber noch nicht gesagt, dass die römischen Sarkophage in diesem Punkt nicht auf ältere Vorbilder zurückgehen. Die Kleromantik ist keine römische Erfindung; die Darstellung des Orakelspruchs unter der Form einer Schriftrolle werde ich in anderem Zusammenhang für ältere griechische Werke erweisen; die Moire als Spinnerin ist aber bereits eine homerische Vorstellung. Wie es sich nun mit den Attributen auch verhalten mag, die Gestalten an sich passen durchaus in die Zeit des Phidias. Man vergleiche für die Spinnerin das Grabrelief der Mynno im Berliner Museum;[3] für die Parze mit den Loosen, besonders für die Art wie ihr Himation angeordnet ist, den streng schönen Athenatypus, am besten vertreten durch eine Bronze in Florenz (abg. bei Clarac 466,872) oder die Hera auf einer Vase aus Kertsch CR. 1859 Taf. 1 = Robert, Archäologische Märchen Taf. 2. Jedenfalls also nicht aus den Gründen, welche bis jetzt dafür vorgebracht wurden, wird man die Moiren analog den Gestalten auf dem Puteal der Composition des Phidias absprechen dürfen. Ob diese aber sonst in den Giebel passen, ist wieder eine Frage für sich, zu deren Entscheidung ich indessen nicht genügend Anhaltspunkte finde. Lassen wir aber diese Combination als zweifelhaft ganz beiseite, so liegt doch die Frage für die drei erstgenannten Figuren ganz anders. Ihre Rückführung auf den Giebel gewinnt eine wesentliche Stütze dadurch, dass wir in unserem Kreis noch mehr Monumente nachweisen können, welche architektonisch verwendete Skulpturen des V. Jahrhunderts reproduciren. So

98. eine Dreifuss-Basis aus der Tripoden-Strasse in Athen. Abgebildet: Annali 1861 Taf. G; weitere Litteratur bei Friederichs-Wolters No. 2174. Die Hauptseite nimmt eine jugendliche männliche Gestalt ein, in Dreiviertelstellung

[1] Archaeologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius S. 69.

[2] Olymp. VI 42.

[3] Abgeb. Furtwängler Sammlung Saburoff Taf. 19, vrgl. Skulpturen No. 737.

nach links. Ausser einem Chiton mit langen Ärmeln trägt die Figur ein grosses Himation; vier steife Locken fallen auf die Brust herab, auch das Haar im Nacken ist sehr lang. Mit der rechten Hand streckt der Mann einen Kantharos vor, in der Linken trägt er einen Thyrsos von ungewöhnlicher Gestalt, mit dickem, ähnlich dem Palmbaum geschupptem Stamme. Im Allgemeinen ist es die imposante Tracht des „Sardanapalos", um so mehr überrascht dazu der jugendliche Kopf. Man wird aber darum nicht an einen Priester mit den Attributen des Gottes zu denken brauchen, sondern darf besonders wegen der langen Haare diesen selbst erkennen. Auf der einen Seite, dem Gott entgegen gewandt, schreitet langsam ein Mädchen in Chiton und einem die Brust nur wenig verhüllenden Himation; in der gesenkten Rechten hält sie eine Oinochoe, die halb erhobene Linke, welche dicht am Rande des Steines liegt, kann kein Attribut gehalten haben, vielleicht griff sie zierlich an ihr Himation. Die grossen Flügel lassen in ihr Nike nicht verkennen. Auf der dritten Seite schreitet nach links ebenfalls eine Flügelfigur, auch mit Chiton und Himation bekleidet; dennoch macht sie einen ganz verschiedenen Eindruck: wenn dort die Linien sich anmuthig und leicht bewegen, so sind hier die strengen geradlinigen Formen betont. Die Verhüllung ist hier viel stärker durchgeführt. Die Erklärer suchten desshalb für die zweite Frauengestalt einen anderen Namen als Nike; allein vergebens. Die Schwierigkeit löst sich einfach. Das verschiedene Aussehen der beiden Mädchen, ist nicht eine Folge tiefer künstlerischer Absicht, sondern war durch die von unserem Meister benutzten Vorbilder gegeben, in welchem die verschiedenartige Gewandung nicht verschiedene Figuren charakterisiren soll. Die Originale jener Flügelgestalten enthält der Mädchenzug im Ostfries des Parthenon und zwar, nach Michaelis' Zählung, No. 11, wozu die Hand von No. 10 zu vergleichen ist, und No. 60: die gleichen Bewegungen, die gleiche Gewandanordnung, die selbe Vertheilung der Attribute und besonders auch der gleiche Gegensatz zwischen beiden Figuren. Diesen Gestalten hängte der Künstler einfach Flügel an, weil er Niken für seine Composition brauchte. Also die gleiche Metamorphose, welche mit der Priesterin der Dresdener Basis auf dem Relief No. 44 vorgenommen wurde und wie sie umgekehrt auf dem folgenden Relief nachzuweisen ist. Jetzt wird man für die nach links schreitende Figur auf unserer Basis keinen andern Namen mehr zu suchen brauchen als Nike; denn das Mädchen rechts im Zug unterscheidet sich ja auch nicht von demjenigen auf der linken Hälfte. Unser Künstler konnte es sich aber nicht versagen, sein Vorbild — wie er meinte — zu verbessern: in seinem Werk laufen die Linien viel glatter und klarer als im Parthenonfries; er vermied bei dem Mädchen mit der Phiale die Durchschneidung des vorderen Conturs durch die linke Hand, das Gewand brachte er schön in Ordnung, als wäre es an der Gliederpuppe zurecht gelegt. Dass die Figuren des Frieses dagegen frisch und lebendig sind, dafür hatte er kein Auge. Wolters reiht dieses Monument unter die Marmorgeräthe ganz später Entstehungszeit ein; dem Abguss nach zu urtheilen ist die Arbeit zwar nicht fein, scheint mir aber doch noch in griechische Zeit zu gehören. Ich möchte das Monument

für eines der frühesten Produkte unseres Kreises halten, wenigstens zeigt es noch nicht diese eisige Glätte wie ein

99. Relief in München, die Schmückung einer Herme darstellend. Brunn, Glyptothek No. 136. Abgebildet: Lützow Münch. Antiken Taf. 9; Kekulé Reliefs an der Balustrade der Athena Nike S. 9. Die Frau rechts von der Herme ist längst als Copie der Sandalenbinderin im Friese der Nikebalustrade erkannt. Die kleinen und kleinlichen Aenderungen, welche unser Künstler an der Figur anbrachte, können seine Abhängigkeit nicht verbergen. Das natürliche Motiv des Befestigens oder Lösens der Sandale passt ihm in diesen Zusammenhang nicht; die Bewegung seines Vorbilds konnte oder wollte er aber nicht ändern. Der Ausweg, den er einschlug, ist sehr gesucht: die Frau macht jetzt das Kunststück, mit zwei Zehen das Ende einer Binde, welche ihr entfallen ist, zu fassen und der Hand zuzuführen. In die linke Hand, welche im Original vermuthlich wie bei dem nackten Aphroditetypus in der gleichen Stellung einfach das Gleichgewicht gehalten haben wird, gab er ihr eine zweite Binde. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Werken liegt in ihrer Ausführung. Wenn dort jede Falte dem Zug der Bewegung folgt und der Künstler in einem einzigen Moment diese Bewegung gefasst hat, so ist in der späteren Copie alles schematisch geworden, die Falten hängen herab, bewegen sich aber nicht mehr, das Gewand ist um die Figur drapirt, wie es das lebende Modell dem Künstler während der Dauer von Stunden vor Augen führen könnte. Besonders bezeichnend ist das Fehlen des Knicks in dem Zipfel, welcher vom linken Arme herunter hängt. — Die andere Gestalt ist unter den Resten der Balustrade nicht nachweisbar; einige Verwandtschaft zeigt zwar Kekulé Taf. 4 M, allein die Gewandung mit dem an der Seite geöffneten dorischen Mädchenkleid kommt an der Balustrade überhaupt nicht vor. Es ist nicht wahrscheinlich, dass unser Künstler eine Figur der Balustrade in so durchgreifender Weise umgebildet haben würde, zumal da ihm andere Kunstwerke für diese Figur ein genaues Vorbild liefern konnten; ähnliche Gestalten kommen auf Vasen des malerischen Stils häufig vor. Es handelt sich um ein Motiv, welches trotz seiner zahlreichen Wiederholungen nichts von seiner Schönheit einbüsst: es beruht auf dem Contrast der herrlichen Linie des Rücken-Profils zu den beiden parallelen Rändern des Gewandes, welche jene Linien einschliessen und dadurch ihren Rhythmus hervorheben. Die älteste mir bekannte Verwendung dieses Motivs findet sich im Parthenonfries an dem Knaben, welcher dem Priester das Gewand überreicht. — Eine Genrescene wie die Schmückung einer Herme, ist eine seltene Erscheinung in unserem Kreis. Allein die willkürliche Umdeutung der Nike zeugt ja deutlich genug davon, dass es unserem Künstler um den Inhalt der Darstellung nicht zu thun war, sondern dass ihn bloss das formale Motiv interessirte.

Hier dürfen wir die beiden andern Reliefs anschliesen, welche allerdings, wie Kekulé bemerkt hat, keine genauen Kopien der Balustrade sind und zwar in den Grundzügen der Composition, wirklich entsprechend aber nur in dem voraus schreitenden Mädchen sich an die beiden Niken mit der Kuh anschliessen:

100a. Relief in Florenz. Dütschke III No. 521.

100b. Im Vatikan, nur geringe Bruchstücke, die aber nach der Replik in Florenz ergänzt wurden, so dass die Abbildungen von b, bei Visconti Museo Pio-Clementino V 9, Kekulé a. a. O. S. 5 zugleich für das Florentiner Exemplar gelten können.

Die Frau links ähnelt der entsprechenden Figur auf der Balustrade ziemlich wenig, ist aber wahrscheinlich nicht eine von unserem Künstler vorgenommene Umbildung jener Nike, sondern aus einem andern Vorbilde entlehnt. Ihre Bewegungen entsprechen der Nike auf einem Vasenbild bei Inghirami Vasi Fittili IV 363, während die Stellung des voraus schreitenden Jünglings auf dieser Vase ganz analog ist dem Mädchen im Relief. Ein mit der Balustrade besonders nahe verwandtes Vasenbild ist publicirt in den Antiquités du Bosphore Cimmérien Taf. 61 No. 8; hier schreitet ein Mädchen mit einer Lyra dem Stiere voraus; hinter diesem folgt ein Jüngling mit Fackel, ähnlich wie auf der von Kekulé a. a. O. S. 5 publicirten Vase. In diesen letztgenannten Darstellungen handelt es sich stets um ein Siegesopfer, dargebracht von einem Sieger im Fackellauf. Denn darauf hin scheint die constante Anwesenheit eines Epheben mit der Fackel zu weisen. Man könnte sich also die Vasenbilder ebenso wie die Figur links auf unserem Relief von einer Votivtafel abhängig denken. Aus dem gleichen Vorbild, nicht von der Balustrade ist auch die Gestalt der Kuh entlehnt; mit ihrem gesenkten Kopf ist sie am ähnlichsten dem Stier auf der Vase bei Kekulé. Wegen der veränderten Stellung der Kuh konnte das voraus schreitende Mädchen dieselbe nicht mehr am Horn fassen; das Mädchen erhielt dafür in ihre Rechte ein Geräth, welches in beiden Reliefs nur in dem unterhalb der Hand gelegenen Theile erhalten ist und das als Thymiaterion bezeichnet wird.

Um die Reihe der mit monumentalen Skulpturen des V. Jahrhunderts verwandten Denkmäler nicht zu unterbrechen, haben wir bis hierher die Nennung eines Monuments aufgespart, welches sich an die Athena des Puteal in Madrid anschliessen lässt:

101. Der unfertige Krater mit Athena und dem Myronischen Marsyas. Athen. Sybel No. 297, wo die Litteratur angegeben ist; neu kam hinzu: Friederichs-Wolters No. 456. Abgeb. u. a.: A. Z. 1874 Taf. 8. Die Entstehungszeit ist nach der Arbeit schwer zu beurtheilen, weil diese in den ersten Anfängen stecken blieb; so viel wird man aber sagen können, dass die Ausführung in vorchristliche Zeit gehört. Als reliefgeschmücktes Marmorgeräth lässt sich anderseits dieser Krater auch nicht allzuweit von den frühesten nachweisbaren Beispielen unserer dekorativen Kunstwerke trennen; dass er überhaupt in einen Zusammenhang mit den späten Marmorvasen gehört, wird sich kaum bezweifeln lassen. Die Kopie des Myronischen Marsyas ist ziemlich frei, eine Erscheinung, welche im Einklang mit der frühen Entstehung steht. Aber wenn das Geräth in unseren Kreis gehört, so verliert die Annahme, dass auch die Athena aus der Gruppe des Myron entlehnt sein müsse, jeden äusseren Anhalt. Wir haben ja zur Genüge wahrnehmen können, mit welcher Lust unsere Künstler verschiedenartige Vorbilder durch einander würfeln.

Eine ähnliche Scene, wie auf dem Puteal, in ähnlicher Weise durchgeführt, finden wir auf

102. einer Friesplatte im Vatikan mit der Darstellung der Schenkelgeburt des Dionysos. Abgebildet: Museo Pio-Clementino IV 19, darnach Baumeister III S. 1289; Millin Gal. Myth. 53. 223. Vrgl. Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 378 f.; Beschreibung Roms II 2 S. 212. 8; Heydemann, Geburt des Dionysos S. 15. Heydemanns Beurtheilung der Arbeit dieses Reliefs als flüchtig und schlecht, bestätigt eine mir vorliegende Photographie durchaus nicht. Der Marmor ist im Gegentheil sehr sorgfältig mit sehr viel Einzelnheiten behandelt. Zeus sowohl als die drei Frauen zeigen manchen verwandten Zug mit dem Puteal in Madrid, weniger in der Ausführung als in der Uebereinstimmung der Vorbilder. Wer sind aber die drei Frauen? Visconti hatte sie auf Eileithyia, Kore und Demeter gedeutet; Brunn[1] auf die Chariten. Diese letzte sowie Heydemanns Deutung auf Nymphen wird wenigstens dem Umstande gerecht, dass wir eine Trias coordinirter Gestalten vor uns haben. Nymphen tragen aber wohl in der Zeit, in welche das Vorbild gehört, keine Skeptra mehr wie auf archaischen Vasenbildern. Auch müssen wir uns mit dem Attribut der Frau zu äusserst rechts abfinden. Sie hält drei seltsam steif geformte grosse Aehren, von deren „Wirklichkeit" sich Zoëga nicht überzeugen konnte, während Heydemann an ihrer „Echtheit" zweifelt. Allein während die Ergänzung der rechten Hand der vorderen Frau auf der Photographie sich deutlich als solche erkennen lässt, fehlt zu dieser Annahme bei den Aehren jeglicher Anhalt. Dieses Stück ist wahrscheinlich nur überarbeitet und hatte ursprünglich die Form von Loostäfelchen wie in der Hand der Moira auf dem Madrider Puteal. Für die Moiren passen auch die Skeptra besser als für die andern Frauenvereine, welche in Vorschlag gebracht wurden; wir fanden sie mit diesem Attribut auf der Zwölfgötter-Basis. Damit ist in unserem Fries das Personal versammelt, welches nach antiker Anschauung zu einer Geburtsscene gehört.

Ebenfalls eine Geburtsscene ist dargestellt auf einem Relief, welches in zwei fragmentirten Wiederholungen erhalten ist.

103a. Das grössere Stück im Louvre. Abgebildet: Mon. In. I 12. 1. Clarac 123 104. Robert, Arch. Märchen S. 193.

103b. Ein kleineres Fragment im Vatikan. Abgebildet: Mon. In. I 12. 2. Robert S. 192. Vrgl. Friederichs-Wolters No. 1861.

Robert hat die Deutung dieser Darstellung auf die Geburt des Erichthonios bekämpft und dafür angenommen, es handle sich um das Bad des Dionysosknaben in der Quelle Dirke. Ich halte diese Umdeutung nicht für begründet. Robert sagt, bei der Erichthoniosgeburt fehle niemals Kekrops; das sei von Curtius in der A. Z. 1872 S. 54 erwiesen. Aber ist denn die Deutung des Mannes mit dem Skeptron auf der Vase Mon. In. I 10, dessen hohe Gestalt die Athena beträchtlich überragt, auf Kekrops wahrscheinlich? Auch die Umdeutung der Vase Gerhard AVB III 151 (Robert a. a. O. S. 191)

[1] Bullettino 1858 S. 128.

ist nicht gerechtfertigt. Dem Mädchen, welches sich auf Zeus' Schulter stützt, ist Οἰνάνθη καλή beigeschrieben; dieser Name verweise die Figur und damit die ganze Scene unter die Mythen des Dionysos. Da aber der Name mit καλός verbunden ist, so sehe ich keinen Grund ein, die Worte anders denn als Liebesinschrift zu fassen. Oder ist etwa der Theseus im Kampfe mit Prokrustes auf der Vase abgeb. bei Millingen Vases divers Taf. 9 nicht Theseus, weil ihm Ἀλκίμαχος καλός beigeschrieben ist? Es ist dies eine besondere Art von Liebesinschriften, welche an einzelne Figuren eines Bildes geknüpft sind; sie werden etwa in der Art aufzufassen sein, wie wenn ein Kind, dem die Mutter ein Bilderbuch zeigt, bei der schönsten Figur sagt: „Das bist du". So schreibt der Vasenmaler einer Gestalt, welche ihm besonders gefällt, den Namen einer von ihm oder seinen Kunden verehrten Schönheit bei. Gerade bei dieser Vase wüsste man nicht recht, woran der Athener das unter dem Bilde der Erichthoniosgeburt dargestellte Bad des Dionysoskindes, eine an sich recht unbedeutende Scene, hätte erkennen sollen. Ein ernstlicher Grund gegen die alte Auffassung der Vase liegt also nicht vor und Kekrops gehört somit auch nicht zum ständigen Personal bei der Erichthoniosgeburt. Die Gründe, welche Robert sonst noch gegen die frühere Deutung dieser Reliefs vorbringt, sind: erstens, dass dabei nicht erklärt werde, wesshalb Zeus dem Vorgang abgewandt sitze und zweitens könne die auf den Pfeiler gestützte Figur des Himation wegen nicht wohl Hephaistos sein. Bei Zeus ist aber, trotzdem die Beine ins Profil nach links gewendet sind, der Oberkörper ganz in Vorderansicht gedreht. Diese starke Wendung ist nur dann gerechtfertigt, wenn Zeus rückwärts blickte, wie bei der sehr ähnlichen Figur auf einem Relief im Louvre, Clarac II 200. 26. — Hephaistos ist hier nicht an der Arbeit, kann also ganz gut mit dem Himation bekleidet sein, wie im Parthenonfries, der Viergötter-Basis, der Basis Borghese. Die stark betonte matronale Erscheinung der aus der Erde aufsteigenden Frau, passt für die Ge viel eher als für Dirke. — Alle Beurtheiler stimmen darin überein, dass ein attisches Vorbild anzunehmen sei aus keiner späteren Zeit als der Mitte des 4. Jahrhunderts. Dabei ist es wohl möglich, dass der Copist sich die inzwischen von der griechischen Kunst erworbene Befähigung zur naturgemässen Darstellung eines Kindes,[1] zu Nutzen gemacht hat.

Stilistisch steht diesen Monumenten sehr nahe

104. das Campana'sche Niobiden-Relief in Petersburg. Guédéonow No. 337. Stark Niobe S. 165, Taf. 3; Berichte der Sächs. Ges. d. Wiss. 1877 Taf. 5; Baumeister III S. 1680; Friederichs-Wolters No. 1866. Höhe nach Guédéonow 0,475, Länge 2,08. Griechischer Marmor. Stark erhobenes Relief mit frei herausgearbeiteten Theilen. Den Zweifel an der Echtheit dieses Monuments, welchen bereits Emil Braun ausgesprochen hatte,[2] hörte ich von einer Autorität in unserer Wissenschaft nach einer Untersuchung des Originals wiederholen. Der Verdacht ist aber, was die Composition betrifft, jedenfalls unbegründet, denn in der aus dem XVII. Jahrhundert stammenden Zeich-

[1] Welche Friederichs-Wolters gegen eine frühe Datirung zu sprechen schien.

[2] S. Stark Niobe S. 165.

nungen-Sammlung von Dal Pozzo in Windsor, VIII Blatt 30, ist unser Monument bereits abgebildet. Als möglich bleibt ein Mittelweg bestehen, welchen Herr Prof. Heydemann in einer brieflichen Mittheilung einschlägt, dass nemlich das Petersburger Relief eine moderne Copie des in jener Zeichnung reproducirten Originals wäre. Wie sich dieses Räthsel noch lösen mag — uns können die Abbildungen ebenso gut auch jenes Original vergegenwärtigen. Mit Deutung und Beschreibung brauchen wir uns wohl nicht aufzuhalten. Wolters sagt, das Vorbild für die Figuren des Reliefs müsse nicht nothwendig älter sein als die hellenistische Zeit[1]; umgekehrt wird man aber auch nicht behaupten können, das Original müsse jünger sein als das V. Jahrhundert. Die nächste Analogie bieten die unter polygnotischem Einfluss stehenden Denkmäler, so besonders für den im Schmerz sich bäumenden Niobiden ein Jüngling auf dem Berliner Skyphos mit dem Freiermord; mit der zusammensinkenden Niobide rechts lässt sich die Amazone des Phigalia-Frieses vergleichen, welche sterbend zusammenbricht. — Die Composition wirkt als Ganzes nicht günstig; die Linien schliessen sich nicht in einander. Das Hereinziehen von so viel Terrain wirkt unangenehm. Diesen Mangel des Gesammteindrucks möchte ich nicht daher erklären, dass die Figuren aus verschiedenen Vorbildern entlehnt seien, sondern nur annehmen, dass im Vorbild die einzelnen Gestalten anders disponirt waren, etwa in der Art des Krater aus Orvieto,[2] mit andern Worten das Original für ein Gemälde halten.

Von Repliken nenne ich nur das

105. Fragment in der Villa Albani (Abgebildet: Zoëga BR II 104; Stark Taf. III 3 vrgl. S. 173; Baumeister III S. 1680), welches von neuen Typen die Artemis bietet, in der Bogenschützenstellung, wie sie correcter an dem Odysseus auf der schon erwähnten Vase mit dem Freiermord wiedergegeben ist. „Die Grössenverhältnisse sind dem Campanaschen Relief gleich, die Breite und Flüssigkeit des Stils ebenfalls, doch steht das Relief Albani durch eine mehr allgemeine und glatte Behandlung entschieden nach.“ Diese Beurtheilung der Arbeit möchte ich nicht unterschreiben. Das Fragment ist nicht so hart, so trocken und leblos wie der Fries.

106. Eine Replik des in den Rücken getroffenen Niobiden, aber nur den Oberkörper, enthält ein Relief im Museo Kircheriano, abgeb. Sächs. Berichte 1877 Taf. 2 (Heydemann).

107. Der todte Sohn, welcher bogenförmig über den Felsen hin gesunken ist, kehrt wieder auf einem Fragment in der Villa Ludovisi, abgeb. a. a. O. Taf. 3 vrgl. S. 93.

107a. Den Marmordiskos im Brittischen Museum (abgeb. Sächs. Ber. 1877 Taf. 1; Baumeister III S. 1681; Murray History of Greck Skulpture II S. 322 Taf. 29) erklärt Overbeck, Griech. Kunstmythologie IV S. 292 No. 10a, für verdächtig, ohne anzugeben, worauf sich sein Misstrauen gründet. Auch ich kann mich nicht entschliessen, den Diskos auf Grund der publicirten Abbildungen zu behandeln; denn aus den Abbildungen müsste man nothwendig

[1] Heydemann Sächs. Ber. 1877 setzt das Original kurz vor Alexander an.

[2] Mon. In. XI. 40.

schliessen, dass die Scheibe von vorne herein fragmentirt gearbeitet und demnach modern sei. Dieser Schluss würde sich daraus ergeben, dass mehrere abgebrochene Glieder, welche nothwendig theilweise am Grund gehaftet haben müssen, hier keine Spuren hinterliessen. Allein Herr Prof. Michaelis theilt mir mit, dass eine ihm vorliegende Photographie jene Ansatzstellen noch erkennen lässt und dass dieselben von dem Lithographen nur nicht wiedergeben worden seien. Eine Schwierigkeit bleibt aber bestehen, dass die Lücke für die Mittelfigur, welche jedenfalls Niobe selbst darstellte, bei der Bedeutung dieser Gestalt nicht entfernt ausreicht. Eine erneute Prüfung des Originals auf seine Echtheit hin wird jedenfalls abzuwarten sein.

107b. Gegen die Replik des Apollon auf einem Reliefbruchstücke (abgeb. Sächs. Ber. 1883 Taf. 2; Overbeck Atlas zur Kunst-Mythol. Taf. 22 No. 24, vrgl. den Text a. a. o. No. 10) lassen sich keine solche äusseren Verdachtsgründe vorbringen. Aber die Arbeit ist bei ihrer Sorgfalt in einem Maasse roh, dass man hier nicht sowohl Gründe für die Annahme einer Fälschung erwarten darf, als Gründe für die Echtheit verlangen muss.

In den von unseren Künstlern behandelten Stoffen sind wir den Darstellungen bestimmter Scenen aus der Götter- und Heldensage nur ausnahmsweise begegnet; es handelt sich meist nur um ein Zusammenreihen einzelner mythischer Gestalten. Es ist noch die Frage, zu welcher von diesen beiden Kategorien das folgende berühmte Monument gehört:

108. Der Mediceische Krater (Form II) aus pentelischem Marmor, wie sich Herr Prof. Michaelis — aber mit einem Fragezeichen — notirte. Die älteste Spur der Vase, welche ich aufzufinden vermochte, enthält das Diarium des Cassiano Dal Pozzo (Schreiber Sächs. Ber. 1885 S. 110 No. 52); hier heisst es von dem Borghesischen Krater: „simil alquanto à quello de Medici". Etwa um die Mitte des XVII. Jahrhundert gehörte also unsere Vase, wie aus der Art der Erwähnung zu schliessen ist, zu den bekannten Antiken. Sandrart gab dann in der Teutschen Akademie (1675) I. Theil, I. Buch, 4. Kap., Taf. aa, eine Abbildung des „antich Gefässe, mit einem Opfer der Ephygenia: im Palast de Medices". In der zweiten Auflage von Bartolis Amiranda (1693) finden wir den Krater auf Taf. 18 und 19 als „in hortis Magni Ducis Hetruriae" befindlich. Von Perrier ist diese Platte nicht abhängig. Für die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts wird bei Piranesi Vasi II 54 als Aufbewahrungsort angegeben: „nella Galleria delle statue di villa Medici" und zu Taf. 55 „nel Palazzo di villa Medici sul Monte Pincio". Im Jahr 1780 kam dann der Krater nach Florenz (vrgl. Documenti Inediti IV S. 77 No. 2) und steht jetzt in den Uffizien. Dütschke III S. 239 vrgl. auch S. XXI. Zu der hier verzeichneten Litteratur ist hinzuzufügen: Conze Vorlegebl. V Taf. 9 (nach Galleria di Firenze) und die Besprechungen von Heydemann, Mittheilungen aus Oberitalien S. 76; Friederichs-Wolters No. 2113.

Leider ist die Beschreibung des Frieses in Dütschke's Katalog völlig ungenügend; wir erfahren von ihm z. B. nicht, ob diejenigen Abbildungen treuer sind, welche dem Mädchen unter dem Götterbild einen Zweig in die

Rechte geben, oder diejenigen, welche die Hand leer zeichnen; er giebt auch nicht an, ob die zweite männliche Figur links von der Mitte bärtig ist oder nicht, worin die Abbildungen ebensowenig übereinstimmen. Weiter wird die Behandlung dieses Monuments dadurch erschwert, dass keine Einigkeit über den Umfang der Ergänzungen herrscht, besonders aber vermisse ich eine Untersuchung, welche auf die Frage einer Ueberarbeitung ihre Augen gerichtet hätte. Auf eine durchgreifende Retouche schliesse ich aus zwei Gründen: 1. Die Photographien von ergänzten Antiken unterscheiden alte und neue Theile in der Farbe gewöhnlich sehr scharf. In einer mir vorliegenden Aufnahme erscheint der Marmor am ganzen Geräth gleichmässig weiss. 2. Die zweite Männergestalt links, von welcher schon die Rede war, entspricht in Bewegung und Haltung einem Odysseustypus, wie er in verschiedenen Scenen wiederkehrt, so beim Palladionraub, Overbeck Heroen-Gallerie Taf. 24. 23, auf einem Sarkophag Athen. Mitth. 1877 Taf. 11, mit Dolon auf einer Silbervase aus Bernay Overbeck a. a. O. Taf. 24, 4. Auf dem Krater fehlt dieser Figur aber der Pilos und über den Bart herrschen die erwähnten sich widersprechenden Angaben in den Abbildungen; der Berliner Abguss lässt aber schwache Spuren eines Vollbarts erkennen. Demnach kann es also kaum zweifelhaft bleiben, dass jener bekannte Odysseustypus erst durch Ueberarbeitung entstellt und unkenntlich wurde. — Die Angaben über die Ergänzungen von Meyer und von Dütschke weichen nicht unerheblich von einander ab; wir wollen sie, so weit sie für die Deutung in Betracht kommen, für jede einzelne Figur zusammenstellen; Meyer hat auch noch die bedeutungslosen Flicken aufgezählt.

1. Das Götterbild auf dem Pfeiler. Dütschke: „das Stück, auf welchem diese Figur dargestellt ist, ist mit Ausnahme des untersten Randes modern," vermuthlich soll das heissen: mit Ausnahme von Artemis' Füssen. Dazu bemerkt Heydemann, das Götterbild sei ganz modern, nur das obere Horn des Bogens halte er für sicher alt und damit sei die Figur der Artemis gesichert. Selbst wenn noch, wie sich Herrn Prof. Michaelis bei einer Untersuchung des Originals ergab, auch der Köcher antik ist, erlauben die Attribute jenen Schluss nicht. Warum wäre Apollon ausgeschlossen? — 2. Von dem Mädchen, das auf der untersten Stufe der Basis sitzt, ist nichts Wesentliches ergänzt. Allein da es weder alle Abbildungen wiedergeben noch Dütschke es erwähnt, ist zu bemerken, dass sie in der Rechten einen Zweig hält, wie Matz Annali 1871 S. 204 und der Katalog von Burci und Campani ausdrücklich angiebt. 3. An dem Mann links von dem Mädchen hält Meyer nur die Finger der linken Hand und die rechte Wade für ergänzt, während nach Dütschke der ganze Kopf modern ist. — 4. Am Odysseus werden keine nennenswerthen Ergänzungen bemerkt. — 5. Die Figur hinter ihm schien Meyer einen echt alten Kopf und rechten Arm zu haben, wenn auch beide Gliedmassen einst abgebrochen gewesen seien. — 6. Der folgende Mann ist nach Meyer von der Höhe der Ellenbogen an aufwärts modern; Dütschke macht, halb zweifelnd, eine ähnliche Angabe. — 7. Der Jüngling, welcher dem Mädchen gegenüber steht und die rechte Hand erhoben hat, um den Schwertriemen zu fassen, wie

Dütschke angiebt, ist antik bis auf die Unterbeine. — 8. Rechtshin folgt ein bärtiger Mann in einer kuriosen Gewandung; an ihm wird nur die Bekrönung seines Skeptron, welche nach unten gedreht ist, als ergänzt angegeben. — 9. Von der folgenden Figur in kurzem Chiton und langem Himation, welches den Hintergrund für die Gestalt bildet, ist nach Meyer der ganze Oberkörper modern; Dütschke ist sich über diesen Punkt nicht sicher.

Die Entscheidung über den Umfang der Ergänzungen ist indessen nicht so wichtig als diejenige, ob die Oberfläche überarbeitet ist oder nicht. Vor der Entscheidung dieser Frage muss man mit einer Deutung zurückhalten. Durch die Constatirung des Bogens in der Hand des Götterbildes ist der Gedanke an die sonst sehr nahe liegende Parallele in Polygnots Bild ausgeschlossen: οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ Αἴαντος ἐς Κασσάνδραν τόλμημα; denn in dieser Scene kann nur ein Palladion dargestellt gewesen sein. Panofka[1] deutet auf Manto, nach der Eroberung Thebens an das Bild der Artemis geflüchtet, umgeben von den 7 Epigonen. Nach der Eroberung der Stadt existirten aber gar keine 7 Helden mehr. Nach dem Fehlschlagen aller Erklärungsversuche könnte man denken, es sei überhaupt keine bestimmte Scene dargestellt, sondern, wie die Gestalt des Odysseus erweise, nur eine Reihe von Typen troischer Helden, oder, wie Herr Prof. Michaelis in seiner Vorlesung vorschlug, es handle sich um eine Vermischung zweier verschiedener Scenen, nemlich Ajas' Frevel an Kassandra und Iphigenias Opferung, also etwa die βασιλεῖς ἠθροισμένοι aus der ersten Scene, die Jungfrau aus der Darstellung der Iphigenia, wozu aber der Zweig wiederum nicht passt. Diese Lösung wurde durch den Charakter der neu-attischen Compositionen wohl unterstützt, denn eine besimmte Handlung fanden wir ja nur ausnahmsweise dargestellt. Es hat den Anschein, als ob sich für einzelne Heroengestalten bestimmte Typen ausgebildet hätten, unter welchen die gleiche Person selbst in verschiedenen Scenen dargestellt wurde; darnach liesse sich begreifen, dass diese für uns jetzt unverständliche Vereinigung für den antiken Betrachter von Interesse sein konnte. Das schlagendste Beispiel für diese stereotypen Heldenfiguren ist der angeführte Odysseus. Auch für Iphigenia wird der gleiche Typus verwendet in so grundverschiedenen Scenen, wie es einerseits ihre Opferung, andererseits die Vorführung des gefangenen Orestes und Pylades ist. Ferner spricht für jene Auffassung, dass sich thatsächlich noch Vereinigungen troischer Helden ohne einheitliche Situation nachweisen lassen, die überdies eine formale Verwandtschaft mit den Figuren auf der Vase erkennen lassen; es sind dies die Stucco-Reliefs von der Decke eines römischen Grabmals, abgebildet in den Mon. In. VI 51, farbig in den Kunsthistor. Bilderbogen 3. Suppl. No. 85. Kenntlich sind Odysseus, Diomedes und Philoktetes; für die drei anderen lassen sich keine Namen nennen, es ist aber zu beachten, wie sehr der nackte Jüngling, welcher seinen Fuss auf eine Bodenerhebung stellt, mit der Figur links vom Götterbild auf dem Krater übereinstimmt. Wir sehen also, jene Auffassung ist sehr wohl möglich; nothwendig ist sie aber nur dann, wenn

[1] A. Z. 1848 S. 74

sich in der That jene Helden in keiner gemeinsamen Handlung vorstellen lassen. Und da fragt es sich, ob die Erklärungsversuche nicht bloss aus dem Grunde gescheitert sind, weil sie die Bedeutung der Mädchengestalt wie diejenige der bekannten analogen Figuren[1] als einer Schutzflehenden für gesichert hielten. Dass diese Auffassung für die Barberinische Statue nicht haltbar ist, glaube ich nachweisen zu können; eine positive Erklärung derselben muss sich aber auf breiterer Basis aufbauen, als wir hier einem einzelnen Monumente einräumen können. Diejenigen Momente, welchen eine Deutung der Mediceischen Vase gerecht werden muss, sind von Friederichs-Wolters S. 804 richtig hervorgehoben: Das Mädchen bildet den Mittelpunkt des Interesses; die Helden sind rathlos.

109. Zweifelnd, ob in unseren Kreis gehörig, nenne ich hier die runde „Ara" (Form V) in Florenz mit der Künstlerinschrift eines Kleomenes. Dütschke III No. 165; Loewy Bildhauerinschriften No. 380. In der Arbeit ist dieses Werk wesentlich verschieden von den Monumenten unseres Kreises; sie ist ziemlich derb und plump in den Conturen. Aber ich glaube kaum, dass die Art der Ausführung allein genügt, ein Werk unserem Kreise zu- oder abzusprechen. Sonst aber reiht sich dieses Monument ohne Zwang unter die Schöpfungen der Neu-Attiker ein und würde ja sogar als solche bezeugt, wenn sich die Inschrift als echt erwiese.

Loewy hat die Signatur unter die echten eingereiht — wie ich glaube, mit Unrecht. Zunächst ist zu bemerken, dass sein Facsimile, wie man aus dem Gipsabguss sieht, dem Original nicht sehr ähnlich ist; vor allem kommt die verhältnissmässig grosse Breite der Striche nicht zum Ausdruck. Diese Breite und die geringe Tiefe hat aber die Künstlerinschrift mit den Buchstaben gemein, welche den Figuren beigeschrieben sind. Wer diese für modern hält — und sie werden ja allgemein als spätere Zuthat betrachtet — der muss auch das Κλεομένης ἐποίει als Fälschung ansehen. Es kommen zwei weitere Verdachtsmomente hinzu. Der untere vorspringende Rand, auf welchem die Inschrift angebracht ist, hat eine Breite von etwa 0,02; über und unter dem Worte Κλεομένης ist er bis auf eine Ausdehnung von 0,01 zerstossen, aber glücklich so, dass fast alle Buchstaben vom Bruch verschont bleiben, nicht dadurch undeutlich werden. Noch viel bedenklicher macht aber die Inschrift die Entdeckungsgeschichte der Ara. Es war nemlich S. Durchlaucht Höchstselbst, dessen Kennerblick die Feinheit des Reliefs durch die deckende Schicht von Kalk hindurch bemerkte und siehe da! beim Reinigen des Monuments kommt der Namen desjenigen Künstlers zu Tage, welcher den kostbarsten Besitz des Grossherzogs, die Mediceische Venus, zierte. Wahrscheinlich entstanden beim Abkratzen des Kalks jene Buchstaben, welche Serenissimus eine Freude machen sollten.

Abgesehen von diesem verdächtigen Zeugniss empfiehlt die parataktische Komposition, das Verwenden fremder Erfindungen in den Figuren der Iphigenia und des Agamemnon, welcher ohne Zweifel von dem Bild des Timanthes

[1] Matz Annali 1871 S. 204.

beeinflusst ist, die Zuweisung des Werks an reproducirende Künstler wie die Neu-Attiker. Eine Schwierigkeit bei der Herleitung des Agamemnon aus dem Timantheischen Gemälde soll übrigens nicht verschwiegen werden. Auf der Ara ist der trauernde Vater nach rechts, auf dem bekannten Wandgemälde[1] nach links gewendet; die beiden Gestalten entsprechen sich aber nicht als Spiegelbilder, sondern bieten abgesehen von belanglosen Aenderungen, zwei Ansichten einer Rundfigur. In andern Fällen zieht man aus diesem Umstand den Schluss auf ein statuarisches Vorbild; hier hätten wir demnach eine Ausnahme zu konstatiren.

Die Darstellung ist durchaus für eine ebene Fläche gedacht; nur aufgerollt, aber richtig aufgerollt, wie es in keiner der vorhandenen Abbildungen geschieht,[2] bekommt sie Sinn und Verstand. Bei der Beschränkung auf so wenige Figuren wirkt es unangenehm, dass eine überflüssige Persönlichkeit wie der zweite Opferdiener mit der Schüssel herbeigezogen ist. Die Komposition steht auf der Höhe der Ausführung,

Ganz isolirt im Gegenstand der Darstellung bleibt vorläufig:

110. eine dreiseitige Basis (Form VII a) im Palazzo Lorenzana in Rom. Matz-Duhn No. 3659. Höhe 1,05; Höhe des trapezförmigen Darstellungsfeldes 0,48; Griechischer Marmor. Innerhalb jeder der drei Bildflächen „eine Athletenfigur auf besonderer Plinthe, alle jugendlich und unbärtig: 1. Rechtes Standbein, das linke leicht zur Seite gesetzt, den linken Arm an der Hüfte, den rechten seitwärts erhoben; über linke Schulter und Arm fällt eine Chlamys; im Nacken hängt ein Petasos. Der Kopf ist en profil nach links gewandt. 2. Rechtes Standbein, nach rechts, zumeist vom Rücken gesehen; der rechte Oberarm geht nach vorne nieder, der Unterarm in die Höhe, die Finger der linken Hand sind geschlossen, aber ohne etwas zu halten; der linke Oberarm geht etwas zurück, der Unterarm wieder vor. Die Hand ist durch den Körper verdeckt; über den Unterarm hängt ein Gewand nieder; das rechte Bein ist weggebrochen. 3. En face, ohne jedes Gewandstück; rechtes Standbein, das linke leicht zur Seite gesetzt; der Kopf (das Gesicht zerstört) war leicht nach links gewandt; der rechte Arm geht seitwärts frei nieder, der linke Oberarm geht etwas rückwärts nieder; die Stellung entspricht derjenigen des Doryphoros."

Keines der bisher genannten Werke trägt abgesehen von der grösseren oder geringeren Fertigkeit in der Marmorbehandlung die Spuren einer bestimmten Zeit, so dass, wenn sie nicht aus stilistisch vollkommen treuen Abbildungen bekannt sind, ihr Ansatz zwischen Jahrhunderten schwanken kann. Es ist aber kaum denkbar, dass unsere Künstler für die ihrer Zeit eigenthümlichen Aufgaben gar nicht sollten herangezogen worden sein. Vielmehr finden wir einige öffentliche Denkmäler, deren Ausführung ganz nach dem bei den Neu-Attikern beliebten Schema gelöst ist: parataktisch werden einzelne Figuren

[1] Overbeck a. a. O. No. 10.

[2] Brunn, Stzgsber. 1887 S. 239.

an einander gereiht, für welche Vorbilder aus allen Enden und Ecken zusammengelesen sind. Dahin gehören:

111. Die Friesfragmente in Ravenna. Weisser Marmor, Höhe 1,04. Abgebildet: Conze, die Familie des Augustus. Conze[1] hat für die einzelnen Figuren die Vorbilder nachgewiesen, welche der Künstler aus Erfindungen älterer Zeit entlehnte. Auch in den breiten und schweren Formen des Palmetten- und Lotos-Bandes, welches unter dem Figurenfries hinläuft, erkennen wir wiederum den Künstler, der über die Gegenwart hinweg in Werken strengerer Formengebung sich nach Mustern umschaut. Wie mehrmals schon müssen wir auch hier die Wahrnehmung machen, dass die Behandlung der Fleischtheile merklich der Wiedergabe der Gewänder überlegen ist. Nur in dem Opferzug, wo der Künstler sein beliebtes parataktisches Schema nicht anwenden konnte, dringt ein fremdes Element in unseren Kreis ein. — Die Identificirung der dargestellten Persönlichkeiten ist für unseren Zweck ohne Belang; nur so viel möchten wir aussprechen, dass die links ziemlich unruhig auf einem Felsen sitzende Gestalt kein Portrait sondern eine mythische Figur ist. Ihre gegen die Gravität der Uebrigen abstechende Leichtfertigkeit im Behaben findet Conze nicht ganz unbezeichnend für eine Julia. Dieser Zug mag für Julia passen; aber ganz gewiss würde sich der Hofbildhauer nicht erlaubt haben, die Prinzessin in dieser Weise zu charakterisiren. Die Verwandtschaft der Reste mit einem Relief im Vatikan, abg. Museo Chiaramonti I, 8; Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie Taf. 10 No. 17, darf man für eine Deutung im Auge behalten.

Eine äussere Beglaubigung dafür, dass wir das Ravennatische Relief mit Recht den Neu-Attikern zuschrieben, liefert das folgende Monument, welches ausser der engsten Verwandtschaft mit der Darstellung der Familie des Augustus auch Typen aus dem Musterbuch der Neu-Attiker entlehnt. Es handelt sich um:

112. die sog. „Kandelaber von Solunt". Abgebildet: Serradifalco, Le antichità di Sicilia V Taf. 39 und in dem Werk des gleichen Verfassers: Cenni sugli avanzi dell' antica Solunto Taf. 4. Einer der „Kandelaber" auch bei Semper Stil I^2 S. 413. Genauere Abbildungen und eine Untersuchung über die ursprüngliche Verwendung dieser Stücke wird das Archaeologische Jahrbuch bringen.

Untrennbar von diesen letzten Werken erscheint

113. die Basis Panfili. Matz-Duhn No. 3684, wo die richtige Deutung Purgold's wiedergegeben ist. Man vergleiche nur die weibliche Figur rechts von Honos, Juno oder Venus, mit der Venus Genetrix auf der Ravennatischen Basis und die Victoria mit derjenigen an den „Kandelabern" von Solunt und man wird sich überzeugen, dass diese Werke einer und der selben Tradition entstammen. Wenn auf dieser Basis wirklich Antoninus Pius dargestellt ist, worüber sich nach der Abbildung nicht mitreden lässt, so würde dadurch ein werthvolles Moment für die Feststellung der Dauer der neuattischen Kunstrichtung gewonnen.

[1] S. 10.

114. Dieser Hofkunst dürfte auch das in der Galleria Giustiniana II Taf. 63 abgebildete Relief angehören, welches jetzt noch weiter zerstört in der Villa Giustiniani aufbewahrt wird, vrgl. Matz-Duhn No. 4064. Die opfernde Frau kann keine Göttin sein, darum wird man auch die beiden folgenden Gestalten nicht als Götterbilder, sondern als apotheosirte Portraits erklären. Die einzelnen Figuren sind zwischen Pilaster gestellt, eine Anordnung, welche uns von den Borghesischen Tänzerinnen her bekannt ist.

ANHANG.

Fälschungen im Stil der ersten Gruppe.

Die neu-attischen Reliefs mit ihrer akademisch korrekten Ausführung boten dem Fälscher ein Feld, auf welchem er sich mit Erfolg versuchen konnte; ihr trockener Stil, ihre Sorgfalt in den Details liegt modernen Künstlern viel näher als die sorglose, aber ungemein lebendige Behandlung rein griechischer Werke. Bei dem häufigen Wiederkehren echter Repliken lief der Fälscher keine Gefahr, wenn er einfach kopirte. Endlich entsprachen einer Geschmacksrichtung, welche unter dem Banne eines Raphael Mengs, eines Tischbein stand, die geleckten neu-attischen Werke in viel höherem Maasse als rein griechische Arbeiten, an welche absichtlich nie die letzte Feile angelegt ist. Von einer erfolgreichen Nachahmung, welche wirklich über ihren Ursprung zu täuschen vermag, wird nur ausnahmsweise die Rede sein können vor der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, bevor die Antike nicht bloss als kompakte Masse, sondern mit Unterscheidung von Zeit und Stil betrachtet wurde. Es ist bezeichnend, dass gerade von einem der Schule Tischbein's entsprossenen Künstler eine ganze Reihe von den in unser Gebiet schlagenden Fälschungen herrühren. Der Urheber der zunächst folgenden Werke ist der neapolitanische Bildhauer Monti.

1. eine Kopie der Moiren von dem Puteal mit der Athenageburt No. 97 in der Ermitage zu Petersburg. Guédéonow No. 329. Die Urheberschaft ist nachgewiesen in Schorns Kunstblatt 1823 S. 380; 1824 S. 119. Friederichs-Wolters No. 1964. Die Reihenfolge der Figuren ist verändert.

2. Platte in München, Glyptothek Brunn No. 94a. „Juno und Vulcan, nach rechts schreitend, nach archaisirenden Vorbildern der capitolinischen Brunnenmündung."

3. daselbst No. 94b. „Jupiter und Juno sitzend und vor ihnen Minerva stehend." „Beides Fälschungen des römischen Bildhauers Monti."

4. und 5. Wolters weist Monti auch das oben unter No. 3a verzeichnete Relief mit der Inschrift des Salpion zu; wenn dies richtig ist, so gehört ihm nach dem dort Bemerkten auch das Relief mit Kleobis und Biton No. 3b.

6. Ein im Anschluss an das kapitolinische Puteal gearbeitetes Zwölfgötter-Relief verzeichnen Friederichs-Wolters unter 425. Wolters hält die Platte für eine Arbeit Monti's.

Von den übrigen Fälschungen steht die folgende Nummer diesem Meister wohl nicht ferne:

7. Puteal in Neapel mit sieben Göttern. Gerhard und Panofka No. 257, abgeb. Museo Borbonico I 49, Gargiulo Raccolta I 49. 50. Zeus daraus in Overbeck's Atlas zur Kunstmythologie Taf. 3 No. 16. Die Auswahl der Götter, unter welchen Mars im Typus der Virtus[1] erscheint, ist schon recht seltsam. Für die römische Zeit passt die Erscheinung des Dionysos mit kurzen Haaren nicht; und wie ungeschickt presst er den Kantharos gegen seinen Leib. Unantik erscheint mir auch der Zug, dass bei Relieffiguren in Vorderansicht die Füsse ohne Verkürzung dargestellt sind und mit ihrer halben Länge über den Rand frei hinaus ragen. Das Ganze ist sehr überladen mit Zierformen; unerhört in antiken Reliefs dürfte eine Ornamentirung des Bodens sein, auf welchem die Figuren stehen; hier ist er mit einer Art von lesbischem Kyma gegliedert. Auch bei diesem Werk handelt es sich um eine Fälschung im Stil der kapitolinischen Basis mit Scenen aus dem Zeusleben, an welche sich die Anklänge im Jupiter des Puteal nicht verkennen lassen.

8. Krater, von welchem sich in Bonn ein Abguss befindet. Welcker, Kunstmuseum[2] No. 320; Kekulé No. 409: „Uebergebung des Bacchuskindes an seine Amme; in der Hauptgruppe übereinstimmend mit der vollkommen gut komponirten Vase des Salpion, in den Nebenpersonen abweichend, sowohl der Zahl als dem Charakter nach. Nähere Auskunft zu geben, bin ich ausser Stand; vermuthe aber, dass die Arbeit modern sei, obwohl unter den Figuren keine ist, die nicht ein antikes Vorbild hätte." Wenn mich mein Gedächtniss nicht täuscht, übereinstimmend mit der Abbildung bei Moses Vases etc. Taf. 49. Die hässlich lang gestreckte Form des Kraters, die leichten Aenderungen des Vorbilds, welche den Zusammenhang verdecken sollen, machen die Thatsache der Fälschung unzweifelhaft.

Schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Maffeis Museum Veronense nachweisbar ist

9. ein Relief im Louvre mit der Inschrift Diadumeni. Fröhner No. 7, abg. Clarac II 200. 26. Overbeck Atlas zur Kunstmythologie Taf. 3 No. 15, vrgl. Friederichs-Wolters No. 1875. Die Composition besteht ganz aus Typen unseres Kreises. Flasch hat in den Annali 1877 S. 441 die Vorbilder im Einzelnen nachgewiesen: Zeus stammt von der Erichthoniosgeburt No. 103, Persephone entspricht der Leto auf den Kitharodenreliefs (s. u.), Aphrodite ist dem Typ. 45 ähnlich. Die Stilmischung entspräche ja ganz den Gewohnheiten unserer Künstler, aber hier ist es die Formenbehandlung im Einzelnen, welche Verdacht erweckt, so dass ich mit Wolters an eine Fälschung denken möchte.

10. Eine bei Piranesi, Vasi e Candelabri I 28 abgebildete Vase in der Form der sog. Olla ist schon ihrer Form wegen sehr bedenklich. Der Beischrift auf der Abbildung nach befand sie sich „in Inghilterra presso Sua Eccza Milord Palmerston", wurde aber von Michaelis in Broadlands, wohin

[1] Purgold, Arch. Bem. zu Claudian und Sidonius S. 26.

die Sammlung des Lord kam, nicht wieder gefunden. — Die drei Figuren in der Mitte der Abbildung entsprechen den Nymphen Typ. 46 oder vielmehr nur die erste und die dritte Figur stimmt überein, während die mittlere Nymphe mit ihrem nackten Oberkörper sich wesentlich von dem Normaltypus unterscheidet. Möglicher Weise handelt es sich hier nicht um eine Fälschung, sondern um geringe antike Scherben, welche zu einem ganzen Gefäss ergänzt wurden. Darauf könnte das Stück an der besprochenen mittleren Figur hinweisen, das jetzt wie ein Palmblatt ausschaut und das etwa durch Ueberarbeitung des Zipfels vom Himation der vordersten Nymphe seine jetzige Gestalt erhielt. Der Fries mit der unten folgenden Rhabdosis würde dann wohl von einer Amphora stammen.

11. „Vase Dorsay" im Louvre, abgeb. Clarac II 145, 168; Millin Gal. Myth. 70, 253. Petersen in den Oest. Mittheilungen V S. 54, welcher das Gefäss als echt behandelt, citirt noch Dupuis, de l'origine de tous les cultes 14 f. Nach Clarac im Text II 1 S. 465 kennt man sogar den Namen des Verfertigers Lazzerini. Auch hier wurde offenbar die vorderste Nymphe von Typ. 46 benützt.

12. Diskos, einst bei Campana abg. Mon. In. V 29; vrgl. Brunn in den Annali 1851 S. 117. Das Verdächtige in der Formenbehandlung tritt weniger hervor in der Nachbildung bei Daremberg et Saglio Dictionnaire I 2 S. 1260. Auffallend ist schon die Verbindung des Satyr Typ. 22 mit der Maenade Typ. 31, denn die Gruppen dieser Typen berühren sich sonst nur noch auf der Amphora des Sosibios. Der Faltenwirbel vor der Brust der Maenade ist vollkommen ungerechtfertigt; hier fehlt jegliches Verständniss für den Zuschnitt antiker Gewänder. Dieser Umstand führt auf den Gedanken, dass eine der beiden in Rom befindlichen Repliken dieses Typus auf No. 4 oder 6 als Vorbild gedient habe, da an diesen der Kopf und Oberkörper nicht erhalten ist.

13. Im Museo Torlonia befindet sich eine Wiederholung des Kraters No. 6.[1] Schreiber, Arch. Ztg. 1879 S. 66, setzt zur Erwähnung dieses Stücks hinzu: „modern?" Das Fragezeichen wird man beruhigt streichen dürfen, denn es müsste doch ein ganz merkwürdiger Zufall sein, wenn die gleiche Anzahl und gleiche Auswahl von Maenadentypen beidemale auf einem Krater und beidemale in der gleichen Sammlung vorkäme. Vor dem Original müsste sich indessen die Echtheitsfrage mit Sicherheit in verneinendem Sinne lösen lassen, wenn die Wiederholung eine genaue ist, d. h. wenn die falschen Ergänzungen der Maenaden Typ. 31 und 32 entsprechend dem Krater No. 6 wiederkehren.

Rechnen wir dazu die bereits oben unter 7a, 14a, 23a, 38a, 49a aufgezählten, mehr oder weniger verdächtigen Stücke, so ergiebt sich für unseren Kreis ein stattlicher Prozentsatz von Fälschungen.

[1] Zu den oben genannten Publikationen ist hinzuzufügen: Antonini Manuale di vari ornamenti de' vasi III Taf. 54 und 55; ferner: Museo Torlonia Taf. 106.

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50